AVANT-GARDE

Оксана Булгакова

СУДЬБА БРОНЕНОСЦА

Биография Сергея Эйзенштейна

ЕВРОПЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

УДК 791.43.03(091)
ББК 85.373(2)6
Б 90

Серия AVANT-GARDE

РЕДКОЛЛЕГИЯ СЕРИИ:
С. Е. Бирюков (Галле), *Ж.-Ф. Жаккар* (Женева),
К. Ичин (Белград), *М. С. Карасик* (Санкт-Петербург),
Д. В. Карпов (Москва), *А. В. Крусанов* (Санкт-Петербург),
И. Е. Лощилов (Новосибирск), *А. М. Мирзаев* (Санкт-Петербург),
А. А. Россомахин (Санкт-Петербург), *В. В. Фещенко* (Москва)

Булгакова О.

Б 90 Судьба броненосца: Биография Сергея Эйзенштейна / Оксана Булгакова ; [пер. с англ. А. Скидана, под. ред. Я. Левченко]. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. — 392 с. : ил. ; [24] с. ил. ; [16] с. цв. ил. — (AVANT-GARDE; вып. 12).

ISBN 978-5-94380-100-6

Биография Сергея Эйзенштейна была написана киноведом Оксаной Булгаковой по-немецки, затем издана по-английски, а теперь приходит и к отечественному читателю. Адресована книга тем, кто не в полной мере знаком с контекстом и рассчитывает на ясное изложение малоизвестного и очень обширного материала о художнике-новаторе, которого современники называли Русским Леонардо. В возрасте 27 лет Эйзенштейн обретает всемирную славу как революционный художник, а в 50 лет умирает знаменитым, но опальным академиком, измученный постоянными капризами приручившей его советской власти.

Книга Булгаковой изящна, увлекательна и основательна; автор виртуозно балансирует между научной солидностью и занимательностью. Книга рассчитана на самую широкую аудиторию, но станет полезной и для специалиста-знатока, поскольку меняет оптику и ломает стереотипы. Обширный иллюстративный ряд включает редкие портреты и фотопортреты режиссера, обложки посвященных ему прижизненных изданий, а также практически все ранние киноплакаты.

УДК 791.43.03(091)
ББК 85.373(2)6

На фронтисписе: *Т. Бьюик*. Броненосец. Ксилография из книги «A General History of Quadrupeds» (Newcastle upon Tyne, 1790).

Перевод выполнен по изданию: *Bulgakova, Oksana*. Sergei Eisenstein: A Biography / Trans. Anne Dwyer. Berlin and San Francisco: PotemkinPress, 2001.

© О. Булгакова, 2017
© А. Скидан, перевод на русский язык, 2017
© Я. Левченко, предисловие, 2017
ISBN 978-5-94380-100-6
© Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2017

Содержание

Ян Левченко. Классик без постамента.
Биография Эйзенштейна как опыт перевода 8

Роман Нарцисса 18

1898–1918
Детство и юность. Преданный отец 21

1918–1920
Чтение молодого солдата. Масоны и Япония 35

1920–1923
Анархисты в Мексике. Мейерхольд —
второй отец 47

1923
«Мудрец». Страдания молодого С. 62

1924
Прыжок в кино: «Стачка» 79

1925
Три месяца и вся жизнь: «Броненосец “Потемкин”» 96

1926–1928
Проснуться знаменитым 112

1928–1929
Паломники. В поисках универсального языка 135

1929–1930
Путешествие 152

1930
Америка 172

1931–1932
Мексика 196

1932–1934
Возвращение 226

1935
В башне из слоновой кости 255

1935–1937
«Бежин луг»: отец и сын 268

1938–1940
Зима летом. Сумерки Богов 294

1940–1946
Госзаказ 316

1946–1948
Постскриптум 338

Хроника жизни 350

Список работ Эйзенштейна 354

Указатель имен 357

Об авторе 389

Summary 390

...я вовсе не только «броненосец» (не в смысле крейсера, а есть такие ящерицы: между обыкновенной и черепахой, из которых делают «изящные» корзиночки: втыкая хвост в глотку и потроша внутренности, заменяя их алым или небесно-голубым шелком. Иногда из них делают мандолины, стонущие особенно жалостливо. Нежнейший мой двойник сочится кровью ежечасно, и приходится завинчивать броню, чтобы... не развинтиться.

Не мальчуган,
не мальчишка,
а именно мальчик.
Мальчик двенадцати лет.
Послушный, воспитанный, шаркающий ножкой.
Типичный мальчик из Риги.
Мальчик из хорошей семьи.
Вот чем я был в двенадцать лет.
И вот чем я остался до седых волос.
Двадцати семи лет мальчик из Риги становится знаменитостью.
[...]
Единственный раз в жизни дрогнувшим при подписи пером мальчик из Риги подписывает контракт в Голливуд на 3000 долларов в неделю. [...]
В тридцать девятом году снегом сыплются на мальчика из Риги вырезки [из] американских газет о том, что по особому пожеланию ныне покойного Франклина Делано Рузвельта в Белом доме показывают «Александра Невского».
В сорок первом году выходит первый объемистый том американского «Фильм-индекса» — обзора написанного о кинематографе за первые его сорок лет. Согласно предисловию, оказывается, что по количеству о нем написанного мальчик из Риги занимает всего-навсего четвертое место. Первое — за Чаплиным. Второе — за Гриффитом. А наш мальчик идет сразу же вслед за третьим, принадлежащим Мэри Пикфорд. [...]
Казалось бы, пора начинать себя видеть взрослым.
Ведь и родина не скупится за это же время на ордена, степени и звания.
А мальчику из Риги все так же по-прежнему двенадцать лет.

Сергей Эйзенштейн, 1946

Классик без постамента

Биография Эйзенштейна как опыт перевода

Летом 2010 года я в компании приятеля из Петербурга посетил Новодевичье кладбище. Тогда еще в интернете не было подробной карты местности, а хозяйка киоска удалилась «сдавать кассу», так что схему расположения могил купить не удалось. Бродить по аллеям пришлось около часа, натыкаясь то на жутковатый памятник Юрию Никулину, то на жизнерадостного Николая Гоголя, которого в таком виде следовало бы называть Василичем. Могила Сергея Эйзенштейна оказалась в 4-м квартале. Большая плита имитирует киноэкран. Шрифт — как на заставке Мосфильма, рядом профиль молодого режиссера. Без тяжелых бровей, опавших щек и двойного подбородка, которыми Эйзенштейн обзавелся в эвакуации. Вдова Пера Аташева постаралась, чтобы гостей некрополя встречал профиль амбициозного молодого человека 26 лет, только что снявшего картину «Стачка» с командой театра Пролеткульта. Завидев, что чье-то надгробие вызывает интерес и даже фотографируется, в нашу сторону направилась парочка, мечтавшая над могилой Михаила Булгакова. Я расслышал шепот девушки: «...штейн какой-то. Кто это?» — и невольно обернулся на поклонников «Мастера и Маргариты». Юноша с нежностью смотрел на свою возлюбленную и смущенно отвечал: «Не знаю что за еврей».

Сергей Эйзенштейн — единственная, помимо Андрея Тарковского, выдающаяся фигура отечественного кино. Мастер, конвертируемый во всем мире, рано ставший безоговорочным классиком, мифогенный, неуловимый, успевший нечеловечески много, несмотря на краткий жизненный путь, снимавший кино величайших масштабов, без устали писавший о себе на фоне всей человеческой культуры, создававшейся лишь для того, чтобы он сделал из нее какие-то выводы. Его признанные шедевры могут озадачить не-

подготовленного зрителя — густота идей, отсылок и цитат нестерпима, это не тот случай, когда постановщик пытается обуздать свой гений. В первую очередь это было связано с тем, что Эйзенштейн думал о взаимодействии двух инстанций — себя и бога, в условиях пролетарской диктатуры уступившего первенство власти. Партнерами по воображаемому диалогу были для него также отец — предмет ненависти и мать — предмет обожания, вместе составлявшие классическую фрейдистскую пару. Адресатом его фильмов были не зрители, но высшие силы, власть и он сам, анализирующий свой неповторимый дар. Эйзенштейн создавал шедевры экранной пропаганды, поражавшие размахом, эпической мощью, визуальной и структурной изобретательностью. Любить это кино невозможно, оно и создано с другими целями. Одновременно он очень много писал, будучи теоретизирующим художником. Сам он скромно сравнивал себя с Леонардо да Винчи.

Советские кинорежиссеры авангарда и последующего сталинского стиля считали себя большими художниками. Отношение к ним было и остается крайне почтительным. Власть, на которую они работали, не слишком уважала их, покупая привилегиями так же, как писателей, ученых и других назначенцев советской аристократии. Уважать их предписывалось тем самым зрителям, которых большие художники не замечали. Эйзенштейна было положено знать. Его картины бесконечно уступали в популярности как иностранным комедиям, так и мюзиклам его же ученика Григория Александрова. Однако и при жизни, и после смерти Эйзенштейн оставался важнейшей фигурой советского кино, обязательным элементом культурного ландшафта, наподобие Маяковского, на чей труп ловко пришили бирку «лучший, талантливейший поэт нашей советской эпохи» с подписью «И. В. Сталин». Вплоть до распада СССР фильмы Эйзенштейна показывали по телевизору в прайм-тайм центрального ТВ. Парадоксальным образом один из самых радикальных и революционных мастеров мирового кино удостоверял замкнутость и преемственность советского ритуала. По окончании советского проекта исчез его культурный катехизис, и Эйзенштейн лишился прежнего статуса. Как писал еще в 1970-е годы «анархический» методолог науки Поль Фейерабенд: *anything goes*[1].

[1] *Фейерабенд П.* Против метода: очерк анархистской теории познания // Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М.: Прогресс, *1986*. С. 125.

Авторитеты больше не важны; можно начинать что угодно с любого места. Есть ли для нынешних поколений какой-то смысл в биографии Эйзенштейна? Наверное — да, если она выстроена как роман, отвечает медийным стандартам и в ней находится место не только апологии, но и критике, понимаемой как искусство анализа и вынесения суждений.

Книга Оксаны Булгаковой выходит на русском языке позже, чем биография, принадлежащая перу британского русиста Майка О'Махоуни[2]. Его обзор трудов и дней Эйзенштейна вышел из печати в 2008 году и представляет собой краткое изложение основных событий с акцентом на разъяснение биографических загадок, таких как провалы и запреты картин, травматические отношения с коллегами и трагические — с властью. Но если книга О'Махоуни — это сознательная выжимка, история жизни в кратком изложении, то у Булгаковой сделан акцент на биографических истоках тех проблем, с которыми всю жизнь сталкивался Эйзенштейн, которые он пытался решить, но чаще лишь усугублял. Современность этой книги — в убеждении, что художник это не столько тот, кто создает вневременной продукт, но кто умеет вовремя организовать интерес к себе и своему продукту. Это началось незадолго до того, как поколение Эйзенштейна пришло в искусство. Футурист Давид Бурлюк разрисовывал себе лицо — многие смеялись. Его стихи уступили в репутации критическим статьям, а еще больше — мемуарам. Но рисунки на щеках и лысинах запоминаются лучше стихов. Эйзенштейн ходил походкой Чаплина на занятиях в студии Пролеткульта, сопровождая этот эпатаж теоретическими декларациями. Выросшие из футуризма художники революции лишь закрепили принцип, по которому самые эпатажные выходки получают теоретическую базу. У героя этой книги она была поистине огромной и очень скоро вытеснила всякую эксцентрику. От многих авангардистов-хулиганов его отличал исследовательский педантизм. Он дарил публике не только себя — его личность добровольно подчинялась мысли. Так Эйзенштейн избавлялся от комплексов, о которых не раз будет идти речь в книге Оксаны Булгаковой.

Традиция советской апологетической биографии, канонизированной в советские годы серией «Жизнь замечательных людей», приучила относиться к знаменитости с заведомым пиететом. Под

[2] *О'Махоуни М.* Сергей Эйзенштейн. М.: Ад Маргинем Пресс, *2016*. (Сер. Критические биографии).

маской такта и щепетильности скрывается страх острых вопросов и нежелание разбираться с прошлым, превращенным в набор безопасных картинок с разрешенными подписями. Книгу Булгаковой, напротив, легко обвинить в предвзятости, холодной придирчивости, интересе к скандалам, которыми была полна жизнь ее главного героя. Но это лишь индикатор способности говорить о великом человеке без трепета, но с сочувственным пристрастием. Уже после того, как упомянутая биография О'Махоуни вышла на языке оригинала, но задолго до ее русского перевода, известный историк театра и кино Владимир Забродин выпустил книгу об основных событиях в жизни Эйзенштейна на основе архивных материалов[3]. То, что в подзаголовке его книги фигурируют «женщины», выглядит грамотным рыночным приемом, в том числе с учетом специфики России как страны с консервативной сексуальной культурой. Если бы у книги Булгаковой был аналогичный подзаголовок, в нем вряд ли нашлось место женщинам.

Важность выхода этой биографии, изданной впервые на немецком, но авторизованной русскоязычным автором, объясняется еще и тем, что на фоне множества (пере)открытий Эйзенштейна на английском языке[4] русских книг о нем немного. Киноведческая

[3] *Забродин В.В.* Эйзенштейн: Кино, власть, женщины. М.: Новое литературное обозрение, *2011*. Книга развивает положения его работы о раннем этапе карьеры Эйзенштейна (*Забродин В.В.* Эйзенштейн: Попытка театра. М.: Эйзенштейн-Центр, *2005*). Вне всякого сомнения, по степени проникновения в материал и по наличию фундированного комментария это важнейшие книги в русскоязычном поле исследования Эйзенштейна. На их фоне такие работы, как: *Рошаль Л.* Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд: Двойной портрет на фоне эпохи. М.: Материк, *2007*, — выглядят увлекательными, но публицистичными.

[4] *Seton M.* Sergei M. Eisenstein. A Biography. New York: A.A. Wyn, *1956*; *Barna Y.* Eisenstein / foreword by J. Leyda. Bloomington: Indiana Univ. Press, *1973*; *Bergan R.* Eisenstein: A Life in Conflict. London: Little Brown, *1998*; *Bordwell D.* The Cinema of Eisenstein. Cambridge: Harvard Univ. Press, *1993* (2nd ed.: New York: Routledge, *2005*); *Christie I., Taylor R.* (eds.) Eisenstein Rediscovered. London: Routledge, *1993*; *Dunne J.-A., Quigley P.* (eds.) The Montage Principle: Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts. Amsterdam; New York: Rodopi, *2004*; *Goodwin J.* Eisenstein, Cinema and History. Chicago: Univ. of Illinois Press, *1993*; *Kleberg L., Lovgren H.* (eds.) Eisenstein Revisited. A Collection of Essays (Stockholm Studies in Russian Literature, 22). Stockholm Univ. Press, *1987*; *Lavally A., Scherr B.* (eds.) Eisenstein at 100: A Reconsideration. Newark, NJ: Rutgers Univ. Press, *2001*; *Law A.* Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia. Jefferson, NC: McFarland, *1996*; *Leyda J.* Eisenstein at Work /

традиция в России — это либо частные исследования высокого академического уровня, либо вкусовая критика, не стремящаяся конкурировать с мощными как по историко-культурному охвату, так и в плане языка описания зарубежными работами. Ведущий эксперт по Эйзенштейну и его наследию Наум Клейман в 2000-е годы подготовил и выпустил пять фундаментальных томов[5], содержащих не изданные при жизни книги режиссера. Эти публикации заметно облегчают работу, так как ранее в распоряжении специалистов был только шеститомник избранных сочинений, выходивший в 1964–1971 годах. Еще в 1990-е годы идеи книг «Метод» (1938) и *Grundproblem* (1946) были доступны по монографии Вяч. Вс. Иванова, чье заглавие сознательно маскировало конкретный материал[6]. Теперь стараниями Клеймана и его команды у всех, кому это нужно, есть доступ к аутентичным текстам. Подготовка к печати этих объемных томов потребовала столько времени и сил, уходивших также на поддержку Музея кино в трудной и скандальной для российского кинематографа ситуации[7], что лишь небольшая часть авторских текстов самого Наума Ихильевича

introd. T. Perry. New York: Pantheon Books, *1982*; *Nesbet A.* Savage Junctures: Sergei Eisentein and The Shape of Thinking. London: I.B. Tauris, *2003*; *O'Mahony M.* Eisenstein (Critical Lives Series). London: Reaktion Books, *2008*; *Salazkina M.* In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico. Chicago: Univ. of Chicago Press, *2009*.

[5] *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. М.: Музей кино, *2000*; *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 1: Grundproblem. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, *2002*; *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 2: Тайны мастеров. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, *2002*; *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, *2004*; *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. Т. 2: О строении вещей. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, *2006*.

[6] *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, *1976*. В постсоветское время большая часть этой книги, посвященная генезису концепций Эйзенштейна и экранной их реализации, была в дополненном виде переиздана: *Иванов Вяч. Вс.* Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской культуры, *1999*. С. 141–378.

[7] В июле 2014 года Министерство культуры РФ назначило на должность директора Музея кино главного редактора газеты Союза кинематографистов «СК-Новости» Ларису Солоницыну. Предлогом послужили нарушения в управлении государственным учреждением, обнаруженные ревизорами при прежнем директоре. Десятью годами ранее музей уже был вытеснен Никитой Михалковым из «Киноцентра» на Красной Пресне, но команда Клеймана своими проектами ухитрялась создавать в Москве среду, ценимую киноманами. Минкульт положил этому конец.

вича была единожды собрана в сборник под элегическим заглавием «Формула финала» (М.: Эйзенштейн-Центр, 2004).

Легкие эссе, беллетризованные биографии, разного рода введения в Эйзенштейна, доступным языком прокладывающие маршруты в глубинах его наследия, тоже не слишком оперативно появляются на прилавках магазинов. Критики и журналисты, как правило господствующие в подобных жанрах, не интересуются отжившими реликтами. Да и само авторское кино, у истоков которого стоял Эйзенштейн, ныне переживает эпоху перелома и перераспределения ресурсов. Обилию зарубежных и дефициту отечественных исследований есть еще одно объяснение, состоящее в глубоко травматической актуальности творчества Эйзенштейна. Современники режиссера, вроде Виктора Шкловского и Сергея Юткевича, обращавшихся к его биографии, конструировали свое видение из личного опыта, воспоминаний, общей культурной памяти. Их книги, как и работы первых западных биографов, учившихся у Эйзенштейна во ВГИКе (Джей Лейда, Герберт Маршалл), сформировали первую серию рефлексии, причем изнутри общего контекста. Если на Западе ничто не препятствовало второй серии — более дистанцированной и аналитической, то в СССР этого не могло произойти хотя бы в силу жесткого цензурного отбора гуманитарных исследований. Постсоветское настоящее должно было спровоцировать волну ретроспективных интерпретаций, но реальность оказалась сложнее. Выяснилось, что нелегко изнутри преодолеваемого, но длящегося тоталитарного опыта проанализировать, например, фильм «Иван Грозный» — не случайно это удалось лишь тому, кто оказался за границей[8].

Возникает парадокс. Фильмы Эйзенштейна кажутся сегодняшнему зрителю бесконечно далекими во времени, но «перевод» их основного конфликта и общего пафоса пока не нужен. Фильмы Эйзенштейна все еще о нас, и в этом — их сила и тревожность нашего положения. В современной России, чья потребительская культура легитимировала советский реваншизм, Эйзенштейн отвечает на вопросы о природе власти и ее амбициях, о страхе сво-

[8] Имеется в виду книга Юрия Цивьяна, в прошлом рижанина, в 1980-е годы представителя Московско-тартуской семиотической школы, на протяжении многих лет преподающего в университете Чикаго: *Tsivian Yu.* Ivan The Terrible. London: BFI, *2002*. Симптоматично, что работа не осталась без оперативного ответа: *Neuberger J.* Ivan The Terrible: A Film Companion. London: I.B. Tauris, *2003*.

боды и бегстве от ответственности, об инфантильной иррациональности, бросающей страну то на просторы революции, то в застенки диктатуры. Российская биография Эйзенштейна начинает создаваться именно сейчас, когда ее авторы, диагностируя свое неминуемо советское происхождение, либо найдут в себе силы работать с памятью, либо предпочтут ее законсервировать и обезопасить. В этом смысле поучительно соотносятся биографии Ленина: изданная в Лондоне в 1970 году (Луис Фишер) кажется новее той, что издана в Москве в 2004 году (Евгений Плимак). Лишнее подтверждение тому, что язык — не украшение, но само существо мышления, и его современность — качество произвольное, требующее сознательной заботы.

Несмотря на то что Оксана Булгакова когда-то уехала в ГДР и четверть века живет в единой Германии, время от времени работая в США, русский язык остается важной составляющей ее профессиональной идентичности. Многие ее тексты пишутся и публикуются по-русски. Это не относится к биографии Эйзенштейна. Настоящее издание — это перевод перевода, пример многократного перекодирования, позволяющего расшевелить затвердевший язык, «повернуть вещь, как полено в огне»[9] и сделать ее «ощутимой», как предлагал Виктор Шкловский, современник и биограф Эйзенштейна, автор теории «остранения». Многократный перевод не столько адаптирует чужую речь, сколько использует ее как ресурс обновления собственной. В этом отношении биография Эйзенштейна, пропущенная через фильтры разных культур, возвращается в стихию родного языка автора и героя книги, чтобы обновить способ говорения о предмете. Придирчивые знатоки вряд ли будут удовлетворены (если они вообще бывают удовлетворены). Научно-популярная (то есть научная, но написанная популярным языком) книга — обычный объект для инвектив, в первую очередь со стороны профессионального сообщества, охраняющего свои знания от профанации. Но для Оксаны Булгаковой, как и для читателей этой книги, Эйзенштейн — не склад кинопленки и не архив рукописей, а живой человек со свойствами, которые он в упоении анализировал в своих дневниках, которым посвящал свои фильмы, перегруженные символами и теориями. Он был модернистом и

[9] *Шкловский В.* Строение рассказа и романа [1921] // Шкловский В. О теории прозы. 2-е изд. М.: Федерация, *1929*. С. 79.

верил, что его искусство меняет мир. В книге Булгаковой прослеживается, как человек мог это сделать.

Эйзенштейн придумал теорию аттракциона и ради ее воплощения перешел из театра в кино. Каждый свой фильм он сопровождал соцветием пространных теоретических комментариев, что в совокупности составляло плотное семантическое поле — на изучение одной борозды этого поля может уйти целая жизнь. От фильма как пучка раздражителей («Стачка») Эйзенштейн пришел к фильму как опыту синестезии («Иван Грозный»). Он сближал далекие идеи, перелетая пропасти, на которые обычно уходят годы упорного преодоления. Наконец, он оставил неудобочитаемые мемуары, написанные человеком, не успевающим за поворотами собственной мысли и спешащим выбросить на бумагу все, чем клокочет уже почти обессилевшее сердце. Этот огромный текст пронизан паникой надвигающейся смерти — оттого в нем там так мешаются годы, люди, мысли. Читать его можно с любого места, самостоятельно связывая фрагменты. За тридцать лет жизни в профессии Эйзенштейн породил целую цивилизацию и почти успел ее описать. Морок этой гипнотической, порой бессмысленной избыточности крайне силен, но Оксане Булгаковой удалось написать легко. Это нужно, чтобы нынешний читатель понял, что Страна Советов и не таких сжирала со всеми потрохами. Яркая, но непереносимая судьба — расплата за выдающиеся способности и достижения. Сначала Эйзенштейн оседлал время, а затем уж оно оседлало его. В книге Аркадия Белинкова «Сдача и гибель советского интеллигента» (1975) на примере Юрия Олеши показано, чтó власть делает с прирученным талантом, как изощренно над ним издевается и как он благодарит в ответ. У Эйзенштейна благодарность выходила сквозь зубы, да и на своем он стоял честно, лишь иногда зажмуриваясь от окрика. И выстоял до 50 лет, изорвав себя в клочья об острые углы жестокой эпохи.

Сквозной сюжет предлагаемой биографии — борьба с фигурой отца. Это общее место для исследователей отношений Эйзенштейна с учителем — Всеволодом Мейерхольдом. Трудно не заметить работы той же модели в игре со Сталиным от запрета «Бежина луга» до второй серии «Ивана Грозного». Проблематика детской травмы была рано освоена Эйзенштейном — он разбирался в психоанализе. Папа-архитектор из Риги нависал над входом во взрослую жизнь, хотя и был не очень большого роста. Символическим отцом и катализатором творческого самосознания стал

Мейерхольд, которому Эйзенштейн посвятил самые пронзительные строки дневника, ни разу не назвав по имени: «В сознании развязывались ремни сандалий. И будь под их ногами не квадратный булыжник мостовой сердца Москвы, обнесенного стенами, а пыльная дорога Сирии и Палестины, молодой человек, подававший пальто, вероятно, благоговейно прикасался бы концами губ к пыли следа, оставляемого за собою твердой поступью ноги согбенного учителя»[10]. Библейская аллюзия узнаваема. Иоанн говорит: «Я не он. Но за мной идет тот, у кого я не достоин даже развязать ремни сандалий на ногах» (Деян. 13:25). Мардохей в Книге Есфири винится Богу, что готов был «лобызать ноги» Аману ради спасения Израиля, но не хотел давать человеку более человеческого (Есф. 4:17). Этот эпизод популяризует Достоевский в «Бесах», откуда его, скорее всего, и почерпнул Эйзенштейн. Имеется в виду место, где Шатов исступленно предсказывает второе пришествие и навязывает Ставрогину роль пророка: «Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете? Я не могу вас вырвать из моего сердца, Николай Ставрогин!» Отсюда следует не только восхищение учителем, но и хорошо знакомая, укоренившаяся в сознании Эйзенштейна амбивалентная ирония.

В предлагаемой биографии обреченный на поражение «поединок с отцом» — ключ к тому, что важнейший советский кинорежиссер, чей статус настолько несомненен, что сделался выцветшим ярлыком, терпел неудачу за неудачей еще в самом начале карьеры. Холодный прием и шквал критики сопровождали уже премьеру «Октября» 1927 года. Следующая за ним «Генеральная линия» — фильм начатый и брошенный, замысел, перекроенный не по своей воле. Потом были теоретические неистовства и тур в Америку, которая так и осталась в недоумении от продолжительного и безрезультатного спонсирования советского гения. Далее — возвращение с головой, втянутой в плечи, обреченный «Бежин луг», а главное — растоптанное эго, кровоточившее тем больнее, чем сильнее Эйзенштейн когда-то язвил своего учителя Мейерхольда за «вялость пещеристого тела» в духе «левого неприличия». Наконец, иезуитски выданный «счастливый билет», «проверка на вшивость» — заказ патриотического блокбастера, новое возвышение, почести, закончившиеся попыткой анализа существа власти

[10] *Эйзенштейн С.* Мемуары. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, *1997.* Т. 1: Wie sag' ich's meinem kinde?! С. 222.

в «Иване Грозном». Как следствие, гнев богов и гибель простых смертных...

В своем трактате о режиссуре, из которого позднее выросла книга «Метод», Эйзенштейн использовал сократическую систему последовательных вопросов, ставящих ответчика в тупик. Но на вопросы Эйзенштейна никто из его современников и не собирался отвечать. Ученики во ВГИКе смотрели на него как на полубога, критики поносили в печати, коллеги льстили в глаза и втайне завидовали. Вопросы, обращенные Эйзенштейном к реальности в эпоху между войнами, обгоняют даже нашу современную науку. В главных книгах Эйзенштейн говорит не столько о кино, сколько о структуре восприятия и мышления, о физике и символике явлений, о бытии природы и человека. Герой Булгаковой остается антиподом Сократа — мыслителем-графоманом, исписавшим горы бумаги, режиссером-интеллектуалом, снявшим километры кинопленки, но так и оставшимся непонятым, а в итоге уничтоженным интригами и капризами власти. Между тем жизнь отлагает проекции и сохраняется в вещах, продолжается в пространстве и времени. Вопросы Эйзенштейна обращены к нам, от них не уклониться. Биография не отвечает на них, но расшевеливает контекст, обновляет оптику, оживляет статичные портреты. Ее обращение с прошлым соответствует истинному назначению истории — углубленному познанию настоящего.

Ян Левченко, PhD,
профессор школы культурологии
факультета гуманитарных наук НИУ–ВШЭ (Москва)

Роман Нарцисса

Биография Эйзенштейна удобно укладывается в схему традиционного романа воспитания. Буржуазная семья распадается из-за тирании отца и невротических измен матери. Жизненный путь единственного сына предопределен еще до его рождения. Он должен стать архитектором, как отец. Однако в эти планы вмешивается Революция. Она лишает отца генеральского чина, а мать — состояния, зато дает сыну возможность принимать собственные решения. Сын не следует за отцом, вынужденным отправиться в эмиграцию, и переживает Революцию как свое личное освобождение. Он становится режиссером — вопреки ожиданиям *papa*. В двадцать семь лет он обретает мировую славу как революционный художник, а в пятьдесят умирает знаменитым, но опальным академиком...

Восприятие этого авангардиста, ставшего классиком, никогда не было однозначным. Мари Сетон, первый биограф Эйзенштейна, объясняет его личность из запрограммированных конфликтов: комплексы, развившиеся на почве смешанного происхождения (отец — еврей, мать — русская); самоотречение мистика, окруженного материалистами. Между тем источником информации для Сетон во многом послужил сам Эйзенштейн, без колебаний разнообразивший фактический материал собственными эффектными выдумками. Доменик Фернандес в своей психоаналитической биографии Эйзенштейна полностью доверяет этим рассказам, на основании которых он уверенно диагностирует подавленную гомосексуальность. Когда в шестидесятые годы на Западе заново открыли советский авангард, молодое поколение европейских интеллектуалов провозгласило Эйзенштейна левым радикальным художником. А на родине, сразу после XX Съезда, то же самое поколение

заклеймило его как правого конформиста, который, подобно итальянским футуристам, прославлявшим фашизм, воздвиг впечатляющий, а потому сомнительный памятник сталинской эпохе. Это мнение озвучивает, к примеру, зэка Х-123 в «Одном дне Ивана Денисовича» Александра Солженицына (1962). Новое поколение трактует «шоковую» эстетику Эйзенштейна и его желание влиять на сознание посредством кино как форму «тоталитарной поэтики» — как искусство, освящающее государственное насилие.

Эйзенштейн хотел упредить всех своих биографов. В 1927 году, под влиянием очерка Фрейда о Леонардо да Винчи, он решил написать психоаналитическое исследование собственной личности. Эту (ненаписанную) книгу он назвал по-английски: «My Art in Life» («Мое искусство в жизни»). В своих автобиографических заметках, начатых в 1943 году, он превращает себя в вымышленного персонажа старомодного романа воспитания, пересочиненного в новейшем стиле «автоматического письма». Ретроспективно он изображает свою жизнь как целенаправленное, телеологическое и систематическое движение, для чего намеренно сдвигает события во времени и нередко скрывает правду. В действительности жизнь Эйзенштейна была богата неожиданными поворотами и соблазнами. Стать архитектором или специалистом по Японии? Эмигрировать в Германию? Остаться в США? Или — как его друзья Исаак Бабель и Всеволод Мейерхольд — встретить смерть по приговору суда? Эйзенштейн пережил много потрясений, не просто поставивших его перед выбором, но открывших ему пропасти — между своим буржуазным домом и экзистенциальной моделью авангардистского поведения; между образом левого художника и его аудиторией — пролетариатом, не понимающим своего представителя. Будучи советским левым, он столкнулся с европейской богемой и машиной Голливуда. Он научился жить при Сталине — в условиях, в которых смешались запрет, шантаж, страх и искушение.

Он боялся своей сексуальности и вытеснял ее в эротические рисунки и шутки, которые шокировали многих современников, и — в искусство, которое он, однако, понимал как сублимацию не сексуальности, но своего подавленного садизма. Прекрасные юноши в его фильмах умирают насильственной смертью. Роль отталкивающего циника или убийцы он передает своему ассистенту, красавчику Грише. Эйзенштейн видел себя жестоким ребенком, чей садизм сформировали эмоциональная незрелость и сексуальные запреты.

Известный всему миру как революционный художник, Эйзенштейн всегда оставался аполитичным. Это самый поразительный вывод, которым увенчалась моя попытка заново проследить его жизненный путь. Впрочем, как режиссер он был прекрасно знаком с закулисной борьбой за власть.

В своем искусстве, воспринятом им как первичная реальность и единственная необходимость, он касается самых болезненных тем своего времени: насилие и массовое убийство; эротизм толп и зараженное им пространство; фрагментация восприятия и жажда утраченной целостности, примером которой стала для Эйзенштейна сталинская утопия 1930-х.

Был ли Эйзенштейн гомосексуалистом? Сталинистом? Конформистом? Инакомыслящим? Он не оставил своим биографам ясного ответа на эти вопросы. Ответ прячется где-то между строк его дневников и писем, скрыт в фильмах, рисунках, проектах, набросках к сценариям и научным исследованиям. К концу жизни Эйзенштейн рассматривал исследовательскую работу как единственный возможный способ спасения от компромиссов с творчеством и с самим собой, на которые он сознательно пошел.

1898–1918

Детство и юность. Преданный отец

2 февраля 1898 года в Рижском Кафедральном соборе крестили младенца, родившегося 10 января (23-го по новому стилю). Имя Сергей было дано не по святцам. Священник Владимир Плисс поздравил отца, надворного советника и гражданского инженера Михаила Осиповича Эйзенштейна, и мать — Юлию Ивановну. Крестные родители прибыли из столицы, Санкт-Петербурга. Это были мать Юлии, вдова купца первой гильдии Ираида Матвеевна Конецкая, и дядя, Григорий Иванович.

Михаил Эйзенштейн был немецким евреем, принявшим христианство и не распространявшимся о своем происхождении. У него было два брата. Дмитрий, офицер, погиб в 1904 году под Мукденом во время русско-японской войны. Николай, псковский судья, страдал острым психическим расстройством и закончил свои дни в лечебнице для душевнобольных. О нем в семье не говорили. Своими успехами Михаил, выбравший образцом для подражания Наполеона, был обязан исключительно себе. Он родился 5 сентября 1865 года, в 1893 закончил Санкт-Петербургский Институт гражданских инженеров и был направлен в Ригу, в Прибалтийское управление государственных имуществ. Город, построенный тевтонскими рыцарями как форпост на Балтийском море, оставался под немецким владычеством вплоть до XVI века. В течение двух следующих столетий Рига была яблоком раздора между Польшей, Литвой и Швецией. В XVIII веке город отошел России. На рубеже XIX века он стал приютом для странной амальгамы народов с окраин могущественной Империи. Евреи пользовались здесь большей свободой, чем в России, однако и евреев, и латышей притесняли новые российские колониальные правители, заменившие старое прусское юнкерство.

В Риге Михаил Эйзенштейн сделал стремительную карьеру, стал главным инженером дорожного строительства в провинции Лифляндия, а потом «городовым архитектором», с соответствующими повышениями в чине и обычными для таких случаев орденами, Св. Станислава и Св. Анны. В 1902, всего лишь после года дополнительной учебы, он получил диплом Императорского Петербургского Археологического института — история была его второй страстью. Почти двадцать лет он работал над книгой о прибалтийских народах и за усердные труды должен был быть в 1916 году пожалован дворянским титулом, но крушение монархии не позволило этим планам сбыться. Он был дороден, рано начал лысеть, носил усы а-ля кайзер Вильгельм, любил хорошую еду, шелковые галстуки, лошадей и оперетту — особенно «Летучую мышь».

2 февраля 1897 года Михаил Осипович женился на двадцатитрехлетней Юлии Конецкой, старшей дочери богатых петербургских купцов. После свадьбы в семье невесты разразился скандал: Михаил выдавал себя за барона, однако его темное происхождение вызвало недоверие в русской купеческой и традиционно антисемитской семье. Если он действительно был протестантом из балтийских немцев, ему не нужно было бы креститься, чтобы сделать карьеру по государственной службе. Переход в православие скорее указывал на еврейские корни, во всяком случае, так это было понято петербургской родней.

Знал ли Сергей о еврейских корнях своего отца? Волновали ли они его? Он хранил об этом молчание. В Берлинской еврейской энциклопедии, изданной в 1928 году, он числился еврейским художником. Два года спустя в Голливуде против него была развернута агрессивная антисемитская кампания. А в 1939 году, когда между Советским Союзом и нацистской Германией был заключен пакт о ненападении, Эйзенштейну предложили поставить в Большом театре «Валькирию» Вагнера — культурный подарок новым союзникам. Его позабавило, что именно ему, полукровке, доверили национальный немецкий эпос. Но свою речь, обращенную к братьям-евреям всего мира, на митинге представителей еврейского народа 24 августа 1941 года в Москве он начал словами: «Будучи представителем русской части советской интеллигенции...»[1]

[1] Братья евреи всего мира! Выступления представителей еврейского народа на митинге, состоявшемся в Москве 24 августа 1941 г. М.: Госполитиздат, *1941*. С. 25.

В своих советских анкетах и путаных автобиографиях Эйзенштейн скрывал не национальность, а ранг отца и имущественное положение матери.

Юлия Ивановна принесла в дом богатое приданое — деньги, мебель, дорогой фарфор, столовое серебро, привычку к роскоши, модным безделушкам, элегантным нарядам, которые она заказывала у Павла Китаева, одного из закройщиков царского дома. Она была хорошенькой, грациозной, но несколько полноватой, с непропорционально большой кудрявой головой и высоким лбом, который унаследовал сын. Семья Юлии Ивановны была очень богата. Ее прадед, по рассказам, пешком пришел из Тихвина в Петербург, где начал торговать лесом и льном, быстро нажил солидное состояние и открыл собственное дело — «Невское баржевое пароходство». Разбогатели Конецкие еще при Петре I. Большинство их родственников осели в Санкт-Петербурге. Два отцовских брата и компаньона жили на Невском проспекте. Дочери получили обычное для высшего общества образование: частная гимназия, уроки музыки, иностранные языки. После смерти мужа Ираида Матвеевна вела дело вместе с его братьями, была религиозна, жила в окружении странниц и умерла на паперти Александро-Невской Лавры. Пожилые тетки, жившие в ее доме, часто брали маленького Сергея на службу. Не была ли склонность Эйзенштейна к мистицизму и суеверию таким же плодом воспитания, как и честолюбие, которое ему прививал отец?

Михаил Осипович строго следил за воспитанием единственного сына, контролировал его времяпрепровождение и круг друзей. Ребенку брали уроки верховой езды и танцев. Дом, в котором Эйзенштейн провел детство, и сейчас стоит по адресу Николаевская улица, дом 6. Квартира номер семь находилась на пятом этаже. Три парадных комнаты выходили на улицу с небольшим парком; другие три, поменьше, во внутренний двор. Прислуга была строго вымуштрована, в доме служили дворецкий, кухарка, горничная и гувернантка. Эйзенштейны принимали важных гостей. В круг их знакомств входили высокие государственные чиновники, инженеры и военные — губернатор и тайный советник Николай Звегинцев; комендант Риги генерал Остап Бертельс, с чьим сыном Сережа дружил; генерал Венцель, с чьими дочерьми он ходил на уроки танцев; начальник Рижско-Орловской железной дороги Иосиф Дараган, в доме которого устраивались детские балы. Домашние приемы, выезды в оперу

и оперетту были обязательной частью светской жизни Эйзенштейнов.

Образцовый брак родителей Эйзенштейна — блестящая комбинация высокого положения мужа и богатства жены — продлился недолго. Вскоре начались сцены ревности. Отец дрался на дуэлях, а мать пыталась покончить с собой. Чтобы спасти положение родители отправились летом 1906 года в заграничное путешествие, в Париж и в Бретань, на побережье. К тому же беспорядки в Риге и окрестностях послужили дополнительным стимулом, чтобы покинуть город. Революция нарушила курортный покой Прибалтики. Таким образом, психика ребенка не была травмирована следами кровавого подавления восставших правительственными войсками. Зато в Париже он попал в музей восковых фигур (Musée Grevin), где камера пыток и сцены ужасных казней особенно поразили его воображение. На бульваре Итальянцев он посмотрел свой первый в жизни фильм — «Проделки дьявола» Жоржа Мельеса.

Путешествие не спасло брак. В 1909 году родители развелись — измены матери подтвердились. Развод сопровождался допросами горничной и неприятными слухами среди знакомых. Обнаружилось, что кузен Михаила генерал Венцель был любовником Юлии. Как писал позднее Эйзенштейн в «Мемуарах», если маменька была *oversexed* (сверхчувственна), то папенька — *undersexed* (то есть развитой чувственностью не отличался)[2].

В те времена развод был крайним шагом. До 1903 года прелюбодеяние со стороны жены рассматривалось не гражданским, а уголовным кодексом. В 1910 году Синод согласился реформировать брачное законодательство, но этот вопрос не обсуждался в Государственной Думе до 1914 года. В русском обществе, остававшемся и в начале XX века строго патриархальным, женщина почти не имела прав. Чтобы поступить на работу, поменять место жительства или отправиться в самостоятельное путешествие, ей требовалось разрешение мужчины — отца, мужа или опекуна. Немногие имели доступ к высшему образованию. Аборт рассматривался как преднамеренное убийство. Лев Толстой авторитетно клеймил разрушительные страсти, идеализируя подчиненное положение женщины. Еще в 1910 году стойкие клише относительно эротической невинности русской женщины позволяли политикам, врачам и антропологам трактовать проституцию как психическую патологию. Вопрос о женской эман-

[2] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1. С. 333.

сипации широко обсуждала литература декаданса, объявленная бульварной. Молодые писатели защищали свободную любовь как основу мировоззрения. Скандальная книга «Санин» Михаила Арцыбашева, вышедшая в 1907 году, была не столько эротическим, сколько «идеологическим» романом.

Юлия Ивановна переехала в Петербург, к матери, на Таврическую, дом 9, где сняла себе, однако, отдельную квартиру. Она забрала с собой мебель, серебро и рояль, тем самым освободив сына от уроков музыки. Квартира Эйзенштейна опустела; по ней можно было кататься на велосипеде. Мальчик остался с отцом, поскольку суд признал мать виновной в разводе. Отец работал допоздна и был в разъездах, он много путешествовал, часто за границу. В начале лета он неизменно отправлялся в Париж, где покупал яркие шелковые галстуки и лакированные туфли, бывшие его слабостью. Мальчика растила гувернантка-латышка Мария Элксене, по-домашнему Филя. Дома говорили по-немецки, но у Сергея были французская и английская наставницы. Отец был космополитом и не ощущал надобности в сохранении традиций ни вытесненной еврейской, ни чуждой ему русской культуры.

На детских фотографиях Эйзенштейн выглядит как маленький английский лорд: белокурые локоны, бархатный пиджак, кружевной воротник. Он видел себя Дэвидом Копперфильдом — одинокий сирота в защищенном, обеспеченном уюте. Бурная семейная жизнь в первые восемь лет, вынужденный разрыв с матерью в раннем возрасте и тирания волевого отца, от которой нельзя было укрыться, создали сложный травматический комплекс, породивший острое чувство неуверенности в себе («почему она бросила меня?»). Любовь-ненависть по отношению к матери определили эмоциональную смесь, окрасившую и его привязанность к отцу. Ни один из родителей не щадил ребенка; каждый жаждал поведать ему о грехах другого. Маменька считала отца вором и самозванцем. Папенька кричал, что маменька — шлюха. Тем не менее развод трактовался как мирный разъезд, и ребенку было позволено навещать мать. Пасхальные каникулы он обычно проводил с матерью, а лето — с отцом на Балтийском море.

В нежных письмах к Юлии Ивановне, написанных на обороте немецкого «Календаря для мальчиков», Сергей сообщал о книгах, которые он прочел (Диккенс, «Отверженные» Гюго, Дюма-отец), и о своих отметках. Там же, на листах календаря, он часто оставлял и свои рисунки.

Развод родителей — два дома, две культуры, два образа жизни — сформировал личность этого легко ранимого, но скрытного человека, который старался не показывать свои чувства и подавлял эмоции. Неудивительно, что Эйзенштейна так влекли воины-самураи с их могучим самообладанием. Русские же, понимавшие эмоциональность диаметрально противоположным образом, всегда считали Эйзенштейна холодным бессердечным эгоистом: «человек[ом] рационального и методичного склада, жесткого и сухого воображения, глубокого эгоцентриста, собранного и замкнутого». Так описывал режиссер Валентин Тихонович своего *22-летнего* коллегу[3]!

Несмотря на все самообладание (депрессии и истерики всегда строжайше скрывались от посторонних), от окружения Эйзенштейна не могла ускользнуть его зачарованность физической болью, телесными и сексуальными отклонениями. Первые сильные впечатления подобного рода — чтение в двенадцатилетнем возрасте «Сада пыток» Октава Мирбо, «Жюльетты» де Сада и «Венеры в мехах» Леопольда фон Захер-Мазоха. Эйзенштейна притягивал жестокий эротизм. Врезался в его память и мрачный фильм Пате об измене молодой жены кузнеца, где обманутый муж ловит любовника и клеймит его раскаленным железом: «Как сейчас, помню: голое плечо, громадный железный брус в мускулистых руках кузнеца с черными баками и белый дым (или пар), идущий от места ожога»[4]. В 1934-м Эйзенштейн настаивал, чтобы его первый биограф Иван Аксенов поместил эту картину на обложку своей книги. Биография в итоге вышла в 1991 году — с другой обложкой.

У Эйзенштейна были непростые отношения со своим телом. Оно выглядело непропорциональным: ноги были слишком короткими, руки — слишком маленькими, голова — слишком большой. В молодости он был очень худым, а к концу жизни заметно располнел. Эйзенштейн всегда смотрел на себя как на клоуна. Его первой явной страстью стал цирк, потому что там показывали совершенное тело: гибкое, проворное, почти магическое. Одна пантомима, произведшая на него в детстве огромное впечатление, рассказывала историю о потерянном теле. О том, чтобы убежать,

[3] *Тихонович В.* 50 лет в театре и около театра. Т. 1. Неопубликованная и недатированная рукопись. Цит. по: *Никитин А.* Московский дебют Сергея Эйзенштейна (1920–1921). М.: Интерграф Сервис, *1996*. С. 71.

[4] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 56.

подобно тому клоуну, от собственного тела, Эйзенштейн мечтал всю жизнь. На уроки гимнастики он ходил только из-под палки.

Посещения петербургского цирка и первая встреча с комедией дель арте — «Турандот» в постановке Федора Комиссаржевского и в исполнении гастрольной труппы Незлобина — произвели на юного Эйзенштейна сильнейшее впечатление. Их эксцентрика перекликалась с натуралистической жестокостью — предметом тайной страсти юного Эйзенштейна.

В двенадцатилетнем возрасте он получил в подарок на Рождество книгу Франсуа Огюста Минье о Французской революции. Возбудила ли эта книга любопытство мальчика из сытого мира к восстанию голодных? Контраст был слишком очевидным: Рождество в богатом доме и история отверженных. Но эта революция застыла в образах искусства, замерла в оттисках гравюр и карикатур. Эйзенштейна увлекли рисунки Домье и стиль Олафа Гульбрансона, карикатуриста мюнхенского журнала «Simplicissimus». Один из коллег отца, инженер Павел Афросимов, показал Сергею, как можно рисовать непрерывной линией. Эта техника показалась Сергею чудом: рисунок как будто сам стекал с кончика карандаша. Он любил рисовать и много времени проводил за этим занятием. Особенно ему удавались рассказы в картинках (подобие комиксов) о человекообразных зверях в духе «Сцен из частной жизни животных» Гранвиля. Свою жизнь — школьные истории, гимназические проказы, скучные праздники взрослых — он рисовал в сценках между зайцами, поросятами, лягушками и страусами, втиснутыми в форму, корсеты, мундиры. Но на уроках рисования в школе он получал одни тройки. Одним из любимых развлечений Сергея был домашний театр — страсть, которую он делил с московским другом Максимом Штраухом. Их семьи регулярно снимали летом соседние дачи на берегу Балтийского моря. Максим рассказал Сергею о спектакле «Синяя птица» в Художественном театре Станиславского. Они сыграли эту пьесу дома, с Эйзенштейном в роли Огня. Они даже написали собственную пьесу — «Двадцать три года из жизни пьяницы», сюжет для которой заимствовали из журнала «Огонек», приложения к «Биржевой газете». Штраух играл пьяницу, а Эйзенштейн всех остальных: преданную жену, несчастного ребенка, злого полицейского и ограбленного банкира.

Осенью их игры закончились. Отец Эйзенштейна решил, что Сергей должен поступить в расположенное по соседству реальное училище. В гимназии слишком много времени тратили на

латынь — предмет, который в институте его сыну не понадобится. Михаила Осиповича не интересовали психологические проблемы, которые могли возникнуть у ребенка, выходца из высокопоставленной немецко-еврейской семьи, с детьми из латышских семей низшего класса. Подразумевалось, что мальчик должен сам уметь за себя постоять. Сын угнетателя стал в училище одним из угнетенных. Он так не смог ни с кем и подружиться.

Сергей поступил в училище 14 августа 1908 года и окончил его 2 июня 1914. После экзаменов мать хотела взять его в большое образовательное путешествие в Египет, Грецию, Италию и Германию. Но война нарушила их каникулярные планы. Вместо поездки в Африку они отправились в русскую глубинку: Волхов, Ильмень, Новгород. Позднее здесь будет происходить действие его «Александра Невского» — фильма, посвященного другой войне русских с немцами. Вернее, восточных славян с тевтонскими рыцарями, которые когда-то основали Ригу.

Война с Германией не поколебала верности отца русской короне. Михаил Осипович всегда почитал власть и воспитал сына в том же верноподданническом духе. Охваченный антинемецкими настроениями, Сергей высмеивал глупого врага в своих карикатурах. Поскольку вместо элитарной гимназии он окончил реальное училище, пришлось потратить еще один год на дополнительный класс, чтобы поступить в институт. Последние экзамены Сергей сдал 1 мая 1915 года на отлично, только по русскому языку и рисунку ему поставили четверки.

В марте его отец получил статского советника, что соответствовало генеральскому чину — отныне к нему обращались «Ваше Высокопревосходительство». Помимо государственной службы, Михаил Осипович выполнял заказы от частных лиц. Он проектировал многоэтажные особняки и доходные дома для богатых рижских немцев, для Ладсингов и фон Твардовских. Большинство этих зданий располагалось в центре Риги. Михаил Эйзенштейн построил целую улицу — Альбертшрассе — в стиле венского *art nouveau*, с изысканным отделочным орнаментом — драконы, маски, декоративные лестницы и скульптуры. Несколько раз он водил Сергея в кино смотреть специальный выпуск хроники, посвященный его архитектурным достижениям; там говорилось, что он построил в Риге более пятидесяти домов. Несмотря на домашнюю тиранию, мальчик идеализировал отца. Михаил Осипович имел на сына неограниченное влияние, и основывалось оно скорее на восхищении,

чем на страхе. Неудивительно, что Сергей подал заявление о поступлении в Институт гражданских инженеров, находившийся под личным попечением царя, и выдержал вступительные испытания 25 июля 1915 года. Он пошел по проторенной отцом дороге, но переехал к матери, в Петербург. В начале войны это был уже Петроград, где патриотическая истерия обернулась погромами, жертвой которых стало немецкое население.

Мальчик из провинции приехал в столицу, пышное и спокойное сердце Империи. Он поменял прежний образ жизни — с терпением, волей, честолюбием, отцовской суровостью — на другой, где задавали тон слабости беспечной матери. Настольными книгами дамы из богатого общества с независимыми взглядами были «Ницшеанка» Даниэля Лезьера, «Полудевы» Марселя Прево и романы Захер-Мазоха. Эротика была единственной вольностью, которую Юлия Ивановна позволяла себе в этом строгом женоненавистническом обществе. Она не интересовалась политикой и могла позволить себе не работать. Однажды она попыталась написать роман, но быстро оставила эту затею. В салоне матери бывали вдова Достоевского, Анна Григорьевна, коллекционеры искусства, теоретик футуризма Николай Кульбин, водивший Сергея в кабаре «Приют Комедианта», и модный театральный режиссер Николай Евреинов, который поразил воображение юноши толстыми альбомами с вырезками о себе.

Мать показала рисунки сына художнику Николаю Тырсе, который давал уроки кузине Эйзенштейна Ните Бутовской. Сергей хотел учиться живописи и помышлял о том, чтобы перевестись в Академию художеств. Однако Тырса сказал, что у него нет таланта: мальчик не *видит*, он рисует исключительно головой. После этого разговора Эйзенштейн сложил свои наброски и убрал их подальше.

В первый год обучения в институте Сергей должен был выдержать классы по физике, математике, химии, геометрии и архитектуре. Отметки его были средними, в основном тройки. На следующий год они улучшились, он отличился по геометрии и теоретической механике. Красота города захватила его. То была рассудочная красота, спроектированная итальянцами, французами и обучавшимися в Италии русскими.

Но не архитертура, а театр завладел его воображением. Это чувственное, телесное искусство, провоцирующее хаотические переживания, контрастировало с инженерной четкостью и поряд-

ком, царившими в институте и в городском пейзаже. Эйзенштейн жадно следил за обзорами Московского камерного театра, куда Александр Таиров, известный своими предельно стилизованными постановками экзотических декадентских пьес, пригласил художников-футуристов для создания многоуровневых подмостков и ярких декораций. Эйзенштейн видел все постановки Мейерхольда в Александринском театре. То была барочная классика с экстравагантной сценографией — «Дон Жуан» Мольера, «Стойкий принц» Кальдерона. Эйзенштейн собирал газетные отзывы о скандальном Николае Евреинове, который объявил весь мир театром, поскольку верил, что главный человеческий инстинкт — это стремление к перевоплощению. Эйзенштейн начал придумывать костюмы, маски и декорации для своих собственных воображаемых постановок. Театр стал его первой настоящей страстью и манией — он не курил и сторонился богемной студенческой жизни, где алкоголь и женщины составляли обязательный фон. Не трогала его и политика.

Упорядоченная жизнь Эйзенштейна, лишь слегка затронутая войной, судебными скандалами, стачками и народными волнениями, была внезапно и грубо прервана в феврале 1917 года. Хлебные бунты, вызванные крахом системы распределения топлива и продуктов, политические демонстрации и забастовки парализовали город. Жители окраин Петрограда — рабочие и солдаты — наводнили нарядные улицы и площади имперского центра. На фабриках и в казармах митинговали. Трамваи встали, часто раздавалась стрельба.

Эйзенштейн пропустил вторую русскую революцию. 25 февраля 1917 года, за два дня до отречения Николая II от трона, Эйзенштейн отправился в театр на «Маскарад» в постановке Всеволода Мейерхольда. Именно «Маскарад», а не крушение Империи, стал для него «вторым ударом грома», прояснившим смутное намерение «бросить инженерию и отдаться искусству»[5]. Но обстоятельства сложились иначе.

После провозглашения Республики студентов Института призвали в добровольную милицию. Они должны были заменить старые полицейские части. В мае 1917 года, после сдачи экзаменов за четвертый семестр, Эйзенштейн был зачислен в Школу прапорщи-

[5] *Эйзенштейн С.М.* Как я стал режиссером (1945) // Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. М.: Искусство, *1964–1971*. Т. 1. С. 97.

ков инженерных войск. Однако новое буржуазное правительство князя Георгия Львова мало что могло поделать с ослабевшей воинской дисциплиной, которая предоставляла большие свободы даже новобранцам. Представления в театрах закончились, теперь их использовали для политических митингов. Цирк регулярно заполнялся революционными массами, слушавшими Троцкого. В Таврическом дворце, по соседству с квартирой матери Сергея, помещался Центральный исполнительный комитет Советов. 3 июля 1917 года рабочие и прибывшие из Кронштадта матросы вышли из Дворца на вооруженную демонстрацию. Большевики, бывшие инициаторами этого марша, сами не знали, свергнут рабочие и матросы правительство или же демонстрация пройдет мирно. Эйзенштейн смотрел из окна на растущие шеренги демонстрантов. Он не видел выступлений на Невском проспекте (изображенных позднее в его фильме «Октябрь»), где толпу обстреляли правительственные войска. Эта демонстрация была единственным политическим событием, очевидцем которого стал Эйзенштейн. Он ничего не знал о терроре, развязанном против большевиков на следующий день. Их партия была объявлена вне закона, Таврический дворец окружен. Жители квартала вынуждены были оставаться дома, поскольку передвигаться по городу стало практически невозможно. Эйзенштейн же отреагировал на Февральскую революцию как художник, пробуя свои силы в качестве политического карикатуриста. Его глубоко обидел отказ Аркадия Аверченко, издателя известного журнала «Новый Сатирикон», опубликовать его рисунки. Другие издания («Петербургская газета» Сергея Худекова и «Биржевые ведомости» Станислава Проппера) взяли его карикатуры на Керенского, подписанные псевдонимом «Сэр Гэй», сэр Веселый. Эти рисунки так и не были напечатаны, но студент получил 25 рублей задатка, которые тут же потратил на покупку истории архитектуры античного театра Георгия Лукомского.

В августе Эйзенштейна отправили в составе инженерных войск в Ижору — строить понтонные мосты, а осенью он вернулся в Петроград. В октябре 1917 года в Юрьеве (ныне Тарту), куда в 1916-м было эвакуировано инженерное ведомство Риги, состоялась его последняя встреча с отцом. Михаил Осипович встретил сына в обществе новой спутницы, молодой Елизаветы Михельсон. Два вечера подряд они втроем ходили в кинематограф.

Сергей вернулся в Петроград, когда большевики и несколько тысяч вооруженных рабочих ворвались в Зимний дворец и аресто-

вали Временное правительство. Эйзенштейн в это время разбирал дома заметки о гравюрах XVIII века. Его тетя, Анна Васильевна Бутовская, унаследовавшая от покойного мужа-генерала богатую коллекцию гравюр Калло, делла Беллы, Хогарта и Гойи, как раз начала посвящать племянника в причудливый мир этих произведений.

Революция, позднее получившая известность как Великая Октябрьская, была вторым потрясением, которое Эйзенштейн умудрился не заметить. Но он прекрасно знал о пьяном разгуле, охватившем город после того, как восставшие обнаружили винные погреба Зимнего дворца. Эту гротескную сторону восстания он запечатлел в «Октябре». В своих воспоминаниях он приводит поразительные детали, ставшие для него знаками Революции. Портрет царя кисти Валентина Серова, перевернутый вверх ногами и насаженный на пики дворцовых ворот. Ожерелье пустых бутылок из-под водки на памятнике Екатерине Великой возле Александринского театра. И эту революцию Эйзенштейн воспринял через искусство, вернее, через его профанацию.

В январе 1918 года большевики распустили Школу прапорщиков инженерных войск, и Эйзенштейн вернулся в институт. Лекции часто отменялись. Он получил место в некой конторе под руководством дамы со странным именем Минна Пинкертон. Единственная причина, по которой Эйзенштейн пошел на эту работу, заключалась в том, что ему обещали командировку в Лондон.

Впервые в жизни у Эйзенштейна появилось много свободного времени. Он целиком и полностью отдался театру. Он изучал историю театра и придумывал декорации и костюмы для «Гамлета» и «Ткачей» Гауптмана, «Проделок Скапена» Мольера и «Пиковой дамы» Чайковского, для «Любви к трем апельсинам» и «Зеленой птицы» Гоцци. Его собственные драматические наброски следовали моде того времени. Он написал сатирическую пародию в стиле евреиновского кабаре «Кривое зеркало», стилизацию под барочный театр, имитирующую эксперименты Евреинова в «Старинном театре», а также «Зарево Красного Набата» — агитационную мистерию о фабриканте Капиталистове и рабочих с фамилиями Свободин, Ровнов и Братцев, написанную под явным влиянием «Мистерии-буфф» Маяковского.

18 марта 1918 года Эйзенштейн — как и многие из его однокурсников — был призван в Красную Армию. Вопреки его позднейшим утверждениям в разнообразных автобиографиях и анке-

тах, он не записывался добровольцем — у него просто не было выбора. Его матери удалось выхлопотать место под началом друга семьи подальше от фронта.

Пока Троцкий вел в Брест-Литовске переговоры с Германией о сепаратном мире, большевистское правительство решило, что, коль скоро старая армия не боеспособна, страну должна защищать новая Красная Армия. Это шло вразрез с первоначальным намерением большевиков основать государство без полиции и регулярных войск. Весной 1918 года ситуация стала критической. После заключения Брест-Литовского мира немецкие войска заняли Финляндию, Польшу, Прибалтику, Украину и Крым. Британские, американские и французские части высадились в Мурманске, а японцы — во Владивостоке.

В феврале 1918 года немцы вошли в Ригу, и связь Эйзенштейна с отцом была прервана. Когда в декабре Советы на короткое время восстановили контроль над Ригой, Михаил Осипович и Елизавета Михельсон эмигрировали в Германию. Любимый сын не мог и, как он напишет позднее, не захотел последовать за ними. Он остался в России — с маменькой и с красными, навсегда отказавшись от отца.

Позднее Эйзенштейн будет высмеивать отцовские дома, которыми он некогда восхищался. Его воспоминания о папеньке полны сарказма: «Папа́ — сам *loin de plâtre* [штукатурный лев]. Тщеславный, мелкий, непомерно толстый, но не покидавший белых перчаток (в будни!) и идеального крахмала воротничков»[6]. Был ли каменный лев в «Броненосце "Потемкин"», гневно вскакивающий после пушечного выстрела восставших матросов, «детей царя-батюшки», скрытым портретом папеньки? Бунт Сережи — бунт хорошего, послушного мальчика против отца и отцовских ценностей — не скрыл глубины их влияния, бо́льшего, чем хотелось думать самому Эйзенштейну. Он с легкостью отказался от шелковых галстуков, лошадей и крахмальных воротничков, но пиетет перед властью остался в нем непоколебим. По примеру маменьки, он позволял себе эротические вольности, дерзкие остроты и шокирующие рисунки. Наследие же отца сказалось в космополитических взглядах и любви к витиеватой линии — он только заменил ар нуво на барокко.

[6] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1. С. 94.

У Сережи не было ни юридической, ни эмоциональной возможности выбирать между родителями. Даже будучи взрослым, Эйзенштейн говорил то голосом маменьки, то голосом папеньки. Это состояние не было метафорой (или все же было?), оно свидетельствовало о затянувшейся стадии полового созревания: его голос напоминал то высокий писк, то низкий скрип. Эйзенштейн частенько вызывал смех у слушателей, и ему быстро пришлось расстаться с мечтой о карьере актера. Позднее, в двадцатые годы, он усердно работал над своим голосом под наблюдением одного московского врача. В конце концов ему удалось выработать вместо маменькиного фальцета «поставленный» баритон.

Разрыв Эйзенштейна с отцом был смягчен появлением новой «опорной» фигуры — Зигмунда Фрейда. Летом 1918 года, во время увольнения Эйзенштейн прочитал в трамвае его брошюру «Леонардо да Винчи. Детские воспоминания». Это было первое психоаналитическое исследование, попавшее в его руки, и оно поглотило его настолько, что он не заметил, как его брюки омочились беловатой жидкостью, молоком из пролившейся бутыли — след интеллектуального оргазма. Следующие несколько недель он занимался тем, что читал всего Фрейда, какого только мог отыскать. Труд был немалый: Фрейда в России хорошо знали и много переводили. Историю Леонардо да Винчи, замкнутого, эмоционально ущемленного мальчика, воспитанного отцом и лишенного общения с матерью, Эйзенштейн прочел как анализ собственной детской травмы, как первое объяснение своих темных переживаний. Позднее он вернется к фрейдовскому истолкованию как способу прояснить и придать смысл собственным кризисам. В 1929 году, в Париже, Эйзенштейн скажет интервьюеру, что в 1918-м, прочтя Фрейда, он тотчас захотел поехать в Вену, чтобы учиться психоанализу[7]. Но война и революция преградили ему путь.

[7] Cinémonde. [Paris], *1929*. N 59.

1918–1920
Чтение молодого солдата. Масоны и Япония

Эйзенштейн был зачислен на службу военным строительным техником 2-го инженерного батальона (позднее 18-го военного строительства в составе 6-й действующей Красной Армии). Тогда еще продолжались споры о статусе профессиональных офицеров царской армии — можно ли им служить в новых войсках. Инженерный батальон состоял только из опытных военных строителей, чей высокий профессиональный уровень вызывал у Эйзенштейна восхищение. Поскольку форма еще не была введена, молодой солдат продолжал носить белую студенческую куртку с институтским значком. Во время Гражданской войны Эйзенштейн не попал на театр боевых действий. Зверства войны, насилие революции обошли его стороной.

Летом его часть дислоцировалась в Гатчине под Петроградом. Служба напоминала летние каникулы. Эйзенштейн мог приехать на трамвае домой, запастись свежим бельем и новыми книгами. В июне 1918 года тяжелые бои велись на юге, на Волге под Царицыным и на Украине. Эшелон Эйзенштейна колесил по северо-восточным губерниям. Близкий Польский фронт (Конармия сражалась южнее) затих в июле 1919 года из-за неофициального прекращения огня — генерал Пилсудский выжидал, что принесут сражения с Деникиным на юге.

Эйзенштейн даже не страдал от голода и холода, воцарившихся в Петрограде в 1919–20 годах после переезда правительства в Москву в марте 1918-го. Он провел войну вдалеке от боевых действий, в тихих краях рядом с русско-литовской границей: Пскове, Ижоре, Вожеге, Великих Луках, Холме, Двинске.

Его часть занималась тем, что взрывала немецкие оборонительные укрепления — мощные сооружения с вентиляцией и ок-

нами, защищенные от грунтовых вод. Эти солидные конструкции резко контрастировали с временными русскими окопами, затопленными водой. Эйзенштейн пережил войну как столкновение с более совершенной вражеской техникой.

Во время частых остановок Эйзенштейн, укрываясь в тени теплушки, читал Артура Шопенгауэра, Мориса Метерлинка, Оскара Уайльда, «Пол и характер» Отто Вейнингера. Для солдата рабоче-крестьянской армии это было в высшей степени декадентское чтение. Он усердно делал выписки из книг о Елизаветинском театре, о японском театре Кабуки, об устройстве шекспировской и античной сцены. Количество книг, которые он возил с собой, было огромным. Он читал манифесты адептов нового свободного театра: «О театре» Всеволода Мейерхольда, «Театр как таковой» Николая Евреинова, «Революцию театра» мюнхенского режиссера Георга Фукса. Все эти работы были опубликованы в 1908–12 годах. Их авторы утверждали искусство *одной личности* — режиссера — и рассматривали театр как единственную, подлинную, высшую форму реальности.

В мае 1919 года Эйзенштейн начал вести записки. Но это не был личный дневник. Он записывал не свои переживания, а свои мысли о прочитанных книгах — искусство было важнее жизни. Он описывал коллективное строительство моста как отличную мизансцену. Он воспринимал действительность как художественный образ, а революцию — как драматическое действо.

В своих записках Эйзенштейн размышлял об изменениях в театре. От антрактов, считал он, следует отказаться, потому что они разрушают общий эффект. Он мечтал об использовании цветного освещения в духе евреиновской «Царевны» по «Саломее» Оскара Уайльда. Он проецировал все увиденное на прочитанное, и его мысль тренировалась в нахождении параллелей, отражений и соответствий между живописью, театром, литературой и философией. И он, конечно, мечтал о том, чтобы самому стать театральным режиссером.

В эту кровавую эпоху Эйзенштейн читал символистские пьесы. Быт солдата, революция, война и рабочий класс казались далекими. В дневниковых записках отсутствует реальная повседневная жизнь, но она появляется в письмах к матери. Здесь Эйзенштейн описывает еду, условия, в которых удается сохранять чистым нижнее белье, и зубную боль, которая мучила его на протяжении месяца. Юлия Ивановна тем временем продала кое-что из своих ве-

щей, вырученные деньги она вкладывала в письма, исполненные продуманных советов, касающихся его половой гигиены. Она предлагала ему сходить в бордель, но при этом не забывать о предосторожностях. Эта рекомендация, по-видимому, последовала в ответ на письмо, в котором он описывал, как двинских проституток привлекли к строительным работам. Эйзенштейн не был готов к такого рода материнской заботе и утверждал, что она чересчур обеспокоена его либидо. Он все еще оставался девственником. Его интерес к сексуальной сфере был чисто теоретическим: один из товарищей поразил его своими солидными — до тонкостей — познаниями по части спаривания животных.

В марте 1919 года Эйзенштейн прибыл в Двинск (ныне Даугавпилс), где начал писать большую пьесу «Комедия Власти, или Королева Изабелла», но оставил замысел, когда прочитал «Принцессу Мален» Мориса Метерлинка. Огромное впечатление на него произвело эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток». Он придумал декорации для «Варфоломеевской ярмарки» Бена Джонсона и «Пер Гюнта» Генрика Ибсена.

В январе 1920 года страсть Эйзенштейна к театру наконец нашла выход. С осени его подразделение дислоцировалось в Великих Луках. В городе имелся гарнизонный клуб, в котором военные строители организовали любительский театр и поставили комедию Аркадия Аверченко «Двойник» и «Игроков» Гоголя. Начальник Эйзенштейна, инженер Сергей Пейч, исполнял главную роль; сам Эйзенштейн оформил сцену. В великолукском Доме Просвещения он слушал лекции по истории театрального костюма. Лектор был переводчиком Эдварда Крэга, лично знал Евреинова и играл в его театре. Однако в письме матери, где Эйзенштейн описывает это событие, он странным образом забывает упомянуть имя этого человека с большими связями. В Доме просвещения Эйзенштейн познакомился с художником Константином Елисеевым, который учился вместе с Николаем Рерихом и работал декоратором и актером в петроградском Литейном театре, где ставили и Мейерхольд, и Евреинов. Этому профессионалу Эйзенштейн показал свои театральные наброски. Встречены они были вполне благосклонно.

Весной 1920 года Елисеев вступил в должность режиссера передвижного фронтового театра и тут же начал хлопоты о переводе Эйзенштейна из инженерного подразделения к себе в Агитпроп. Это удалось ему лишь с третьей попытки: старший инженер Пейч не хотел терять квалифицированного техника. 17 июля

Эйзенштейн написал матери, что наконец получил удостоверение, в котором он официально значится декоратором театра. Его «благодетель» Елисеев, член Реввоенсовета, добился своего[1].

В Политическом управлении Западного фронта, кратко и нелепо именовавшемся ПУЗАП, Эйзенштейн встретил Павла Аренского, сына композитора Антона Аренского. Как большинство мужчин его возраста, Павел был призван в армию, но его признали негодным к строевой службе — и он работал инструктором. Эта случайная встреча глубоко повлияла на судьбу Эйзенштейна.

Аренский был на десять лет старше. Выходец из артистической семьи, он был знаком с московской театральной элитой, писал пьесы и с готовностью беседовал на театральные темы с молодым и пытливым техником, все еще носившим студенческую форму.

В июле 1920 года Эйзенштейна и Аренского перевели в Смоленск, а месяц спустя — в Минск, только что оставленный белополяками. Теперь Эйзенштейн официально работал художником сцены фронтового театра с профессиональными актерами. Работа его захватила. Он писал матери: «Минск, 4 августа 1920. Из Смоленска я не писал, ибо и писать нечего было, и жизнь в течение месяца в теплушке к особо жизнерадостным письмам не располагала. Здесь же — прямо Европа. Совершенно свободно продаются, например, *лимоны* (и только 350 р. штука!), картофельная мука (200 р.!), рис (1400 р.), миндаль, чернослив, грецкие орехи, цикорий, шоколады (от 600 р. ("домашний" — немецко-польский-военный-какао-мед) до 4.000 р. — настоящий Cailler!), эмалированная посуда, подтяжки, белье (идеальное), булки (200 р. штука) etc. Есть "кафэ", настоящая сельтерская с экстрактом (15 р. стакан). Сода чуть ни в каждом *магазине* (1000 р. фунт). В общем — все, кроме, кроме — денег. Но по-видимому будет возможность крупно зарабатывать на стороне, хотя мой основной оклад очень мал — 3.600 р. [...] Сейчас живем втроем: я, "любовник" Бельский и "неврастеник" Тю-Кин — занимаем номера в отведенной "под нас" гостинице. Долго ли продержатся все эти чудеса и прелести — не знаю. Жаль, что сейчас нет денег (получил сегодня 3.000 и уже почти проел, хотя все же столь благоразумен, что приобрел 1/2 ф[унта] соды!). Но шоколад (хотя и "домашний") с белой булкой так соблазнителен и я, кажется, даже уже объелся! Боюсь, что ско-

[1] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 35 об.–40.

ро всего этого не станет и не удастся переслать Тебе какой-либо “деликатес”, хотя на днях получу жалованье за весь июль. Сапоги сюда выслать можно»[2].

Тогда в Минске еще стояли дома в стиле «ампир». В городе работало электричество и даже выходили журналы с летними парижскими модами 1920 года. Эйзенштейн нашел дополнительный заработок, расписывал с Елисеевым агитпоезда — обычный для художников способ подзаработать в те времена. «Расписали 5 вагонов (теплушек) Агитпоезда “Красноармеец”, знаешь, всякими попами, Антантами, идеализированными красноармейцами etc. Работали всего 3 дня, 3 раза ночевали и получили 3-х дневный паек, между прочим по 3 ф[унта] белой муки», — писал он матери 27 августа[3]. Его смущала ее щедрая финансовая поддержка. Бывало, она посылала ему по 20–30 тысяч рублей. Он просил ее не продавать все и послал ей 75 грамм настоящего какао.

Следующей постановкой их театра должна была стать пьеса Горького «На дне», но работа выбилась из графика. В Риге начались мирные переговоры с Польшей. Все участники фронтового театра получили возможность выбирать: или перебраться в Рославль вместе с армией после окончания войны, или остаться в Минске, где Совет народных комиссаров планировал организовать театр.

Елисеев выбрал Минск. Эйзенштейн же принял совсем другое решение, став членом нового круга Аренского, сулившего неожиданные заманчивые перспективы и — судьбоносные повороты. Розенкрейцер Аренский ввел Эйзенштейна в запрещенную ложу — и благодаря случаю Эйзенштейн стал членом тайного братства. На церемонию посвящения в Минск приехал епископ розенкрейцеров. Известный в миру под именем Бориса Зубакина, он зарабатывал на хлеб тем, что выступал по военным клубам с лекциями на разные темы, включая теорию смеха Анри Бергсона. Встречи тайной ложи происходили обычно в казармах. Здесь Зубакин систематически знакомил новообращенных рыцарей с основами оккультизма, читал лекции о египетских магах, каббале и алхимиках, о розенкрейцерстве и его связи с франкмасонством, о русских тайных

[2] Там же. Л. 43–45. См. также: *Никитин А.* Один год Сергей Эйзенштейна. 1920–1921. Письма с комментариями // Киноведческие записки. *1995.* № 25. С. 13–14.

[3] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 51. См.: Киноведческие записки. *1995.* № 25. С. 18.

ложах. Теперь место отца и Фрейда заняли розенкрейцеры, новая инстанция власти, предлагавшая высшее знание и театральные ритуалы.

В письме матери от 20 сентября 1920 года Эйзенштейн писал: «Имел здесь очень интересную встречу — сейчас перешедшую в теснейшую дружбу нас троих с лицом совершенно необыкновенным: странствующим архиепископом Ордена Рыцарей Духа. Человек совершенно необыкновенный. Начать с того, что видит астральное тело всех и по нему может о человеке говорить самые сокровенные (отвлеченные) мысли. Вообще он излагает удивительно захватывающее учение. И опять же дальнейшее — Москва. Туда, вероятно, прибудет и он. Знания его прямо безграничны. Да, не ожидал я столького от Минска. Итак, милая дорогая Мамуля, не сердись на меня — дай мне "обломаться". М. б. так нужно»[4]. Эйзенштейн просил ее никому не рассказывать об этом событии: розенкрейцеров и франкмасонов преследовали. В Москве ложа, в которую Аренский ввел Сергея, привлекала к себе особое внимание ЧК, поскольку ее основатель, Аполлон Карелин, возглавлял и движение анархистов. Карелин стал членом масонского ордена во время своей эмиграции во Франции. В 1917 году он вернулся в Россию с целью учредить его восточное отделение. ЧК подозревала, что ложа служила прикрытием для анархистского движения, разгромленного большевиками в 1918 году.

Павел Аренский познакомил Эйзенштейна с молодой парой — Верой и Леонидом Никитиными. Леонид был художником и тоже членом ордена. Однажды вечером Аренский поделился с Леонидом и Сергеем волнующей новостью: он узнал, что из Минска можно уехать, получив назначение в Отделение восточных языков Академии Генерального штаба. Все, что им требовалось, это приглашение из Академии. Источником информации Аренского был его старый друг, которого он встретил в доме у Скрябина, профессор Николай Попов-Татива, новый декан Японского отделения Академии. Аренский быстро съездил в Москву, где декан тепло его встретил и сообщил, что кандидатам надо будет держать экзамен по японскому языку. Аренский вернулся с учебниками, и трое друзей принялись зубрить иероглифы. Три недели спустя они приехали в Москву на экзамены. За проезд они расплатились продуктами —

[4] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 58–58 об. См.: Киноведческие записки. *1995*. № 25. С. 20.

сотней яиц. После экзаменов Попов-Татива послал всем трем вызов на учебу в Академии.

Они планировали потратить на изучение японского языка около двух лет, после чего собирались отправиться в Японию. Эйзенштейн мечтал об этом путешествии. С особым нетерпением он предвкушал, как будет изучать японский театр. Минск определенно превзошел его ожидания! Осторожно подготовив мать к авантюрному повороту, который приняла его жизнь, он предлагал ей поехать в Японию вместе с ним. В конце концов, собирался же Аренский взять с собой и жену, и мать.

Юлия Ивановна пришла в ужас от этой идеи и потребовала, чтобы сын вернулся в Петроград в Институт инженеров. Она только что получила документ из Института, освобождающий Сергея от службы в армии: 13 августа Народный комиссариат решил демобилизовать студентов высших учебных заведений.

Сергей умолял мать понять его. Искушение *Москвой*, домом таировского театра, и *Японией* было слишком велико. Лишь поступление в Академию Генерального штаба позволит быстро уехать с фронта и жить в столице. Кроме того, к концу сентября положение на передовой неожиданно стало критическим. Переговоры о мире с Польшей провалились. Воодушевленная успехами Врангеля на юге, польская армия выбила части Красной Армии с окраин Варшавы. Линия фронта приближалась к Минску. Город спешно эвакуировался. 27 сентября три солдата, получившие приказ прибыть в Москву, едва втиснулись в забитый беженцами поезд. Тем не менее Эйзенштейну каким-то чудом удалось захватить с собой мешки, полные книг. Во время остановки в Витебске он увидел город, преображенный супрематической живописью Казимира Малевича: побеленные кирпичные фасады были расписаны зелеными кругами, оранжевыми и голубыми квадратами. Эти стены лишь намекали на те сюрпризы, которые поджидали на художественной сцене Москвы. Эйзенштейн и не подозревал, что приближается к началу своей художественной карьеры. Он готовился к жизни япониста.

В позднейших воспоминаниях Эйзенштейн описал свой приезд в Москву как авантюрную цепочку счастливых совпадений. В действительности же все было хорошо спланировано. Его решение обернулось множеством выгод. Он получил желанный военный паек. Студентам Академии Генерального штаба РККА выдавали два фунта хлеба в день, в то время как даже солдаты на фронте

получали только полтора фунта. Студентам полагалась небольшая стипендия, они могли пользоваться бесплатной прачечной. Эйзенштейну даже пообещали новую форму. Хотя в Москве у Эйзенштейна были родственники (некоторые из них находились в застенках ЧК), он решил остановиться в студенческом общежитии (бывший Охотничий клуб) напротив Кремля. Трамваи не ходили, действовал строгий комендантский час, но Эйзенштейну повезло: до любого места в центре он мог дойти менее чем за полчаса. Все музеи и театры можно было обойти пешком, поскольку и учебный корпус на Воздвиженке 6, и общежитие находились в самом центре города. Занятия отнимали у него всего лишь два часа в день. Французские и японские классы собирались три раза в неделю. Большую часть времени он проводил в библиотеках, проглатывая альбомы по искусству и все книги о театре, какие попадались у него на пути.

Он часто бывал в гостях у Аренского, который жил в квартире своей первой жены Веры, двумя годами ранее ушедшей к режиссеру Художественного театра Валентину Смышляеву. Смышляев ставил и в театре Пролеткульта. Ему так понравились наброски Никитина и Эйзенштейна, что он предложил им сотрудничество. Возможность была идеальной, поскольку труппа Пролеткульта только что переехала в новое здание — Эрмитажный театр в Каретном ряду.

Мгновенное вхождение молодого художника в столичный круг не было случайным. Смышляев являлся одним из доверенных лиц Карелина и активным членом того же тайного ордена, что Аренский и Никитин. В ложу входили и Михаил Чехов, капризная звезда студии при Московском Художественном театре, и Юрий Завадский, брат жены Смышляева, исполнявший роль принца в «Турандот» Вахтангова. После общего собрания на московской квартире Смышляева Эйзенштейн был принят в тайное общество.

В 1937–38 годах почти все масоны и розенкрейцеры были приговорены к смерти и казнены. В 1920-е годы Аренского и Бориса Зубакина арестовывали несколько раз. Никитина и Завадского арестовали в 1930 году; последнего, правда, выпустили, после того как за него вступился Станиславский. Смышляева от ареста спасла смерть от инфаркта в 1936 году — ордер на его имя был уже выписан. Эйзенштейн избежал участи своих друзей и коллег, оставив лишь саркастические заметки о своих братьях-масонах и ро-

зенкрейцерах в мемуарах 1946 года. Одного бывшего друга он описал как «громадного роста, состоявшего когда-то в анархистах, дегенерировавшего русского аристократа с немецкой фамилией», а Аренского как «неудачника — сына одного из второстепенных русских композиторов». «Здравомыслящим остаюсь я один», — писал он[5].

Между тем именно орден обеспечил Эйзенштейну быстрый доступ к московской театральной элите — людям, без которых его художественная судьба, возможно, сложилась бы иначе. За две недели пребывания в Москве молодой солдат Эйзенштейн, не обладавший никаким опытом работы в профессиональном театре, был принят на должность главного художника сцены. Если учесть придирчивое внимание Пролеткульта к социальному происхождению своих работников, это было тем более необычно. Но руководство полностью доверяло Смышляеву. Его приемный отец, Федор Благонравов, был близким другом и товарищем Павла Лебедева-Полянского, в то время руководителя Пролеткульта.

Даже на фоне всех изменений, вызванных Революцией, стремительный старт карьеры Эйзенштейна выглядит исключительным в относительно замкнутом мире московской художественной элиты.

Жилищные условия Эйзенштейна неожиданно улучшились после того, как однажды вечером в таировском театре он столкнулся с Максимом Штраухом, своим приятелем по летним каникулам на Рижском взморье. Обычно Эйзенштейн днем покупал в театральной кассе три билета, два из которых перепродавал перед спектаклем по более высокой цене. Так бедному студенту удавалось ходить в театр почти бесплатно. В тот вечер он сначала принял Штрауха за милиционера, собиравшегося его арестовать. Но недоразумение быстро выяснилось, и друзья детства обрадовались неожиданной встрече. Штраух собирался на месяц поехать в Сибирь и предложил Эйзенштейну комнату в «уплотненной» шестикомнатной квартире, когда-то целиком принадлежавшей его отцу, бывшему до революции состоятельным врачом. Кроме великодушия Штраухом руководила боязнь, что за время его отсутствия комнату могут занять. Поселить у себя надежного знакомого из хорошей семьи означало обезопасить свою жилплощадь от происков домового комитета, только и ждавшего, чтобы подселить на освободившееся место чужих людей. Кстати, Юлия Ивановна в

[5] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1. С. 62, 64.

Петрограде прибегнула к той же тактике. К ней переехали крестный Сергея, дядя Григорий, и его жена. «Только, пожалуйста, запри мои книги!» — напоминал сын в письмах. Так Эйзенштейн поселился по адресу Чистопрудный бульвар, дом 23, квартира 2. Жилище располагалось весьма далеко от Воздвиженки, но место было очень спокойным и тихим. Расстояние до центра вскоре сократилось, поскольку 1 декабря вновь заработали все восемь трамвайных линий. Эта комната оставалась московским адресом Эйзенштейна вплоть до 1935 года.

На занятиях Эйзенштейн неутомимо изучал японские и китайские иероглифы. Параллельно он читал Золя, Барбье Д'Оревильи и Бодлера по-французски. У матери было пошитое для него зимнее пальто, она послала ему деньги на ботинки. Она постоянно умоляла сына образумиться, вернуться в Петроград и возобновить учебу в Институте гражданских инженеров. В письмах Эйзенштейн извинялся. Он не может оставить Москву: занятия японским языком настолько интенсивные, что нельзя пропустить ни одного класса. Оправдание можно было счесть отговоркой. Через две недели после своего прибытия Эйзенштейн стал членом труппы Театра Пролеткульта. В качестве художника сцены он должен был следить за работой мастерских. Обязанности свалились на него вдруг, и все разом. Он должен был сдать свой первый экзамен по японскому языку (восьмистраничный перевод) и подготовить свою первую профессиональную постановку — «Мексиканца» Смышляева. Эйзенштейн не мог справиться с тем и другим одновременно. Он должен был выбрать между японским языком и театром. От мучительного выбора его избавило стечение обстоятельств: решение было принято за него. В начале декабря специальная комиссия нашла формальную ошибку в заявлении Эйзенштейна о принятии в Академию. Официально он не был военным, а значит и не мог учиться в Академии Генерального штаба. Отчисление стало для Эйзенштейна тяжелым ударом, так как жил он за счет Академии. Стипендия была скромной (от 4800 до 5800 практически обесценившихся рублей), однако Академия выдавала студентам желанные военные пайки: верблюжье мясо, мыло, соль, сахар, четыре коробки папирос в месяц, «советский кофе», почти два литра керосина и фунт масла.

В Пролеткульте Эйзенштейну обещали сходный паек, но не могли обеспечить его мгновенно. Некоторое время пришлось коротать вообще без продовольственных карточек. Эйзенштейн рас-

тягивал семь с половиной фунтов мяса, хранившиеся на балконе, — в этом смысле зима пришлась кстати. Достать хлеб стоило большого труда.

Сначала Эйзенштейн был уязвлен отчислением. Он собирался продолжать учебу вольнослушателем, вместе с Аренским и Никитиным посещая классы в Лазаревском институте восточных языков. В конце концов, он уже выучил наизусть 1500 слов, 150 иероглифов и столько же предложений. Он обещал матери вернуться в Петроград, если надежды, которые он возлагал на Лазаревский институт, не оправдаются. Однако все его время отнимала работа над постановкой в театре Пролеткульта.

31 декабря он получил от матери посланное из Берлина письмо от Елизаветы Михельсон, которая сообщала о смерти его отца. Эйзенштейн должен знать, писала Михельсон, что отец назначил его своим единственным наследником. Деньги уже положены в Берлинский банк. О рижской квартире он должен позаботиться сам. Эйзенштейн доверил это рижской гувернантке Марии Элксене, которая добросовестно сделала то, что должна была сделать. В своем длинном письме Елизавета Михельсон подробно описала, как первого июля скончался Михаил Осипович. Он жил в нескольких немецких городах, в последнее время — в Берлине, и умер от удара в небольшом пансионе на Унтер ден Линден, 62–63. Елизавета похоронила его на русском кладбище в Тегеле. Согласно воле Михаила Осиповича, она положила в гроб школьную фотографию Сергея и домашнюю икону. «В материальном отношении, несмотря на разные чувствительные потери, Вашему отцу жилось хорошо, а будущее ему предстояло блестящее [...] он имел дела крупнейшего масштаба [...] От Вашего имени на могилу был положен самый хороший венок»[6]. Лиза договорилась об уходе за могилой. Чтобы покрыть расходы, ей пришлось продать скрипку Амати, принадлежавшую Михаилу Осиповичу. Госпожа Михельсон, на которой отец Эйзенштейна так и не женился, писала одно и то же письмо трижды: 3, 21 и 31 октября 1920 года. Ответа от Эйзенштейна она не получила вплоть до 15 марта 1922-го, после чего выслала ему фотографии похорон и могилы.

Эйзенштейн воспринял эти запоздавшие известия как знамение. Свое решение стать художником и работать в театре он принял в тот самый день, когда узнал о смерти отца.

[6] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1978. Л. 3–5.

В это время он работал над гимном розенкрейцеров вместе с Аренским, который только что перевелся на отделение хинди, писал сценическую переработку волшебной сказки Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок». Он с головой погрузился в мистицизм и — рисовал кубистические декорации для «Мексиканца».

Пролеткульт наконец-то начал выдавать Эйзенштейну паек, что позволило отпраздновать Рождество молочным десертом.

31 декабря Эйзенштейн записал в своем дневнике: «А ведь “связность” воедино всех частей спектакля, пластичность выдержки ритма и рисунка во всем этом контрасте театрального подхода (в моем смысле) с жизненностью имеет в конце концов глубинно мистическую основу — она символизирует единство ритма Вселенной. Не даром же представляя себе идеально “налаженное” театральное действо, непрерывно ритмически движущееся, меня всегда берет такой же vertige [головокружение (фр.)], как сознание выхода из сознания, чувство “общего дыхания” с миром, растворение во что-то великое, как при одиноком созерцании глубины ночного небесного свода и звезд в одинокую ночную прогулку»[7].

[7] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 891. Л. 3 об.–4. См.: Киноведческие записки. *1995.* № 25. С. 33.

1920–1923
Анархисты в Мексике. Мейерхольд — второй отец

Осенью руководство Пролеткульта объявило конкурс на лучшую революционную пьесу, о чем 20 октября 1920 года сообщила газета «Коммунистический труд». Там же редакторы поместили список прозаических произведений, которые можно было использовать, в том числе рассказы из сборника Джека Лондона «Люди бездны». В верхнем левом углу жирным шрифтом стояло: «Коммунизм в Мексике». Пришла ли в голову Смышляеву идея соединить Джека Лондона и Мексику? Или это был его соавтор Борис Арватов, читавший в Пролеткульте лекции по истории искусства? Так или иначе, авторы объединили усилия, чтобы написать пьесу для конкурса. Они выбрали рассказ Джека Лондона «Мексиканец», имевший отношение не столько к революции, сколько к боксу. К началу ноября черновой вариант пьесы был готов. Театр согласился на постановку, и Смышляев пригласил декораторами Эйзенштейна и Никитина.

Сюжет пьесы прост. Мексиканским анархистам-революционерам нужны деньги на покупку оружия, и юноша для заработка выходит на боксерский ринг. Первое действие происходит в среде анархистов, второе — в конторе импресарио по боксу, в третьем показан сам боксерский поединок. Завершается пьеса восстанием.

Эйзенштейн отнесся к постановке с энтузиазмом и много трудился, сделав сотни эскизов для трех декораций и шестидесяти трех костюмов. Отсутствие у него практического навыка в работе со сценической машинерией компенсировалось опытом Никитина. К началу января они закончили макет декораций и эскизы всех костюмов. Наброски носили строго геометрический характер, но были раскрашены в гротескно яркие цвета — поклон русской глу-

бинке. Импресарио соперничающих сторон были стилизованы под шары и квадраты. Эйзенштейн украсил их костюмы крупной клеткой и полосками — зелеными, голубыми, желтыми. Эти наряды и маски со свисающими красными носами напоминали кубистических цирковых клоунов.

Смышляев подошел к работе предельно скрупулезно. Он вышел из натуралистической школы Станиславского и ориентировался на психологический нюанс. Этот подход радикально отличался от склонности Эйзенштейна к шутовской эксцентрике, комедии дель арте и футуристическому цирку. Конфликт с режиссером был неизбежен, однако разразился позднее: поскольку работа над «Мексиканцем» шла полным ходом, у них не было времени вступать в широкомасштабные художественные дискуссии. Первые спектакли были назначены на 10, 11 и 13 марта, и Никитин с Эйзенштейном работали ночи напролет. «Идеологи (Idiotлоги) нашего заведения, — писал Эйзенштейн матери после премьеры, — на верху блаженства и понятно — это первая постановка у них, которая не только не провалилась, но даже увлекает. В режиссерской стороне колоссальные дефекты, — все, что я предвидел, когда месяц назад в силу полного несхождения со Смышляевым во взглядах на режиссуру (он в этой области страшнейший дилетант), совсем отмежевался от нее. Зато костюмы покорили всех (самые злые и те раскритиковали лишь некоторые из них, правда, не без оснований, но зато некоторые уже популярны). За декорации я делю лавры с Никитиным. То и другое правда слегка пестро (этот дефектик я заметил первым), но до будущего месяца мы декорацию немного по-"успокоим", чтобы костюмы не терялись»[1].

Одна режиссерская идея принадлежала Эйзенштейну. Смышляев так много времени потратил на репетиции второго акта, что дал актерам *carte blanche* на работу с третьим. Наиболее важное действие (боксерский поединок) происходило за кулисами, а актеры изображали реакцию публики. Эйзенштейн предложил перенести ринг в зрительный зал и дать актерам возможность боксировать по-настоящему: реальные удары по потным телам, с полноценным нокаутом. Вместо театральной иллюзии — подлинное напряжение поединка. Эта идея нарушала один из основных законов театра: разграничение иллюзии и реальности. Но именно

[1] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 87–90. См.: Киноведческие записки. *1995*. № 25. С. 40.

в эту границу Эйзенштейн и целил, и ее нарушение стало его рождением в качестве режиссера. В то время как его эскизы оставались под сильнейшим влиянием ярких кубистических декораций театра Таирова, данное театральное решение обнаружило новую концепцию воздействия, которую позднее он будет модифицировать и развивать. В сцене восстания Эйзенштейн использовал особый световой эффект: прожектор хаотически метался по затемненной сцене, так что силуэты трех актеров в различных позах производили впечатление большого скопления людей. Оба решения — боксерский поединок и трехмерный графический световой эффект — выходили за рамки кубизма. «Сильно портит Смышляевская "нутровая" работа по системе Станиславского, неспособная понять и оценить всю прелесть ритмической чеканки mise-en-scen'ов и движений», — писал Эйзенштейн в том же письме матери.

Премьера «Мексиканца» — пьесы о восстании мексиканских анархистов — состоялась в дни кровавого подавления кронштадтского восстания, в котором приняли участие двадцать семь тысяч вооруженных матросов, выступавших под анархистскими лозунгами. Первые рецензии были задержаны до апреля, дабы не вызывать ненужных ассоциаций. Восторженная статья Анри Барбюса, первоначально опубликованная в «Clarté», была переведена на русский и через год перепечатана в пролеткультовской газете «Горн». Барбюс особо выделял сцену боксерского поединка как «изображение классовой борьбы со всем бешенством символизма»[2]. Эйзенштейн вырезал все рецензии и подчеркнул предложения, в которых упоминалось *его* нововведение, притом что оно неизменно приписывалось Смышляеву. Его чувствительное честолюбие было задето, но он не позволил обиде выйти наружу.

По сравнению с солдатскими и студенческими временами декоратор Эйзенштейн внезапно стал получать значительные деньги. В январе ему заплатили сверхурочные за репетиции, девяносто две тысячи рублей, а после — он стал получать по двести пятьдесят тысяч в месяц. Однако Пролеткульт не мог обеспечить ему продовольственных карточек. Обед на «свободном рынке» стоил от двух до трех тысяч рублей, уголь продавали за семьдесят тысяч, хлеба было практически не достать. Эйзенштейн должен был зарегистрироваться как солдат, чтобы получать хлебный паек. Поиски хлеба стоили ему нервов и времени. Но его аскетическая повседневная

[2] *Барбюс А.* Русский пролетариат и театр // Горн. *1922.* № 2. С. 156.

жизнь была упорядочена. Каждый четверг он ходил в городские бани. Кузминична, домработница семьи Штраухов, стирала ему белье, готовила гречку и щи. Таким образом, он мог тратить большую часть денег на свою давнюю страсть — книги. Он купил английские издания Шекспира, Бена Джонсона и двухтомник «Итальянская новелла Возрождения».

В течение трех месяцев круглосуточной работы Эйзеншейн переживал стресс. Он решил, что начнет посещать занятия в Строгановском училище прикладного искусства, как только закончится гонка с «Мексиканцем». К тому времени училище было переименовано во ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) и стало цитаделью конструктивизма. Радикальные новаторы Владимир Татлин, Александр Родченко и Борис Арватов выгнали старого авангардиста Василия Кандинского, выиграв бой за училище в крайне напряженных дебатах. Триумфаторы отвергали абстрактное искусство, провозгласив в качестве программы социальную миссию. Эйзенштейн ходил в училище дважды в неделю на лекции о театре и по истории искусства. Он также открыл для себя ритмическую гимнастику Далькроза, новую программу пролеткультовской студии Тон-Плассо. На эти занятия он отводил восемь часов в неделю. «Колоссальнейшее наслаждение! Я никогда не думал прежде, что какой-нибудь галоп под музыку, или выкидыванье ног, ритмический бег etc. могут доставить такое наслаждение и так благотворно отражаться на настроении», — писал он матери 13 февраля 1921 года[3].

Его ждали новые постановки. Пролеткульт только что принял пьесу Валериана Плетнева о восстании на Ленских золотых приисках в 1912 году, которое закончилось расстрелом рабочих. Все лето Эйзенштейн и Никитин работали над новыми декорациями, напоминавшими те, что они сделали для «Мексиканца». Их декорации плохо соответствовали уныло натуралистичной пролетарской трагедии. Премьера состоялась 11 октября 1921 года, но пьеса не задержалась в театральном репертуаре и еще до весны была снята. «Все эти трубы, кубики и круги, раскрашенные в фиолетовое и зеленое, костюмы, физиономии актеров и другие футуристические чудачества, может быть, и были очень интересны для присутствовавших на первом представлении театральных спецов, но для про-

[3] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 84. См.: Киноведческие записки. *1995*. № 25. С. 39.

летариата это ненужно и непонятно. Актеры в тулупах с полосами всех цветов радуги, какие-то серо-буро-малиновые круги, долженствовавшие изображать сибирский вид, может быть и радовали глаз присутствовавших на спектакле футуристов, но они ничего не говорили ни уму, ни сердцу рабочих. Кроме того, страшно не вязалась вполне реалистическая игра актеров с ярко футуристической декорацией», — так звучал приговор одного из рецензентов[4].

Эйзенштейну исполнилось двадцать три года. Ему предстояло внести изменения в «Мексиканца» и оформить еще одну постановку. Затем — время летнего отдыха. Он должен был принять решение: переехать в Москву навсегда или вернуться к матери в Петроград? Подать заявление в Техническое училище при Театральном отделении или учиться во ВХУТЕМАСе? Или, может быть, отправиться на каникулы в Дагестан или Туркестан, чтобы запастись продуктами на зиму? Многие московские интеллигенты предпринимали подобные путешествия. Эйзенштейн колебался.

Он мечтал о независимой работе в качестве режиссера, о постановке «Золотого горшка» Э.Т.А. Гофмана, но его драматическая обработка сказки не прошла цензуру в Главреперткоме. Другая пьеса Гофмана, «Мастер Мартин-бочар», была запрещена цензурой весной 1922 года, несмотря на то, что спектакль был практически готов для сцены. «Мексиканское» трио над этой постановкой вновь работало вместе: Эйзенштейн и Никитин придумали декорации и костюмы, а Смышляев выступил как режиссер.

В эту попытку Эйзенштейн вложил много сил, написав в соавторстве с Аренским два варианта пьесы. После того как Пролеткульт отверг постановку, они подумывали сыграть пьесу в студии Художественного театра, которой руководил их собрат по ложе Михаил Чехов («Это уже будет марка!» — писал Эйзенштейн матери[5]), но пьеса не смогла пройти цензуру — ни в 1922 году, ни позднее.

В своем «дневнике» Эйзенштейн записывает мысли о новом театре, который воплотил бы древнюю оккультную триаду Духа, Души и Тела. В основе треугольной фигуры душа и тело, на вершине — дух. Ритмические ощущения должны способствовать

[4] *Энский Н.* «Лена» В. Плетнева // Беднота. № 1050. 15 октября *1921*. Цит. по: *Никитин А.* Московский дебют Сергея Эйзенштейна. М.: Интерграф Сервис, *1996*. С. 125.

[5] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 74.

достижению духовного экстаза. Эйзенштейн даже подверстал «Мексиканца» под эту схему. Но вместо работы над Гофманом Эйзенштейну предстояло сделать декорации для спектакля «Зори Пролеткульта» по стихам пролетарских поэтов в честь 50-летия Парижской Коммуны. Он находил спектакль «неинтересным и пакостным»; тот был сыгран только однажды — 21 мая 1921 года.

Работа над декорациями для плохих, ортодоксально пролетарских пьес стала надоедать и угнетать. Он даже начал подумывать о возвращении в Петроградский институт инженеров. «Если хоть сколько-нибудь не пойдет дело в театре — брошу все и уеду. А это весьма возможно, — писал он матери 4 января 1921 года, — ибо у нас там есть два специфических течения, которые я физически не выношу: во-первых art proletarien quand-même, и второе — "система" Станиславского (Худ. театра) — и с первым и вторым художнику театра делать нечего! На компромиссы же я не пойду — удастся установить свой курс — останусь, нет — уеду!»[6]

Он постепенно терял друзей. Аренский, студент Лазаревского института, изучавший хинди, с головой ушел в буддийский мистицизм. Никитин занимался японским языком и учился в студии Аристарха Лентулова при ВХУТЕМАСе. Промотавшись весь год между Москвой и Петроградом, в мае 1921 года Эйзенштейн решил, что ему лучше остаться в Москве. От идеи вернуться к архитектуре он отказался окончательно.

Театр Пролеткульта с его жалкими агитационными пьесами вызывал у Эйзенштейна тоску. Его конфликт со Смышляевым и его художественными амбициями достиг нового пика. Когда труппа Пролеткульта уехала на летние гастроли, Эйзенштейн решил с ней распрощаться и заняться театральной учебой.

Эйзенштейн отдавал себе отчет в том, что, несмотря на все прочитанные книги, практического опыта ему не хватает. Театральное училище, куда он подал в июне заявление, только что было реорганизовано в Государственные Высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ). Возглавлял их Всеволод Мейерхольд — живая легенда «нового» театра в России.

Эйзенштейн знал его постановки давно. В мае 1921 года он тайком проник на репетиции «Мистерии-буфф», но был выгнан как «постороннее лицо». Теперь, став студентом Мейерхольда, он

[6] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 76–77. См.: Киноведческие записки. *1995.* № 25. С. 35.

имел на это полное право. Эйзенштейну повезло: как раз в мае 1921 года Мейерхольд ушел из театра РСФСР. Отчасти это было вызвано неустойчивой ситуацией в труппе и ограничением государственных субсидий, которые после введения НЭПа были гарантированы только бывшим императорским театрам. Они были переименованы в «академические»: Большой и Малый в Москве, Александринский и Мариинский в Петрограде. Единственной независимой труппой, по-прежнему получавшей субсидии, был Художественный театр Станиславского и Немировича-Данченко. Когда актерский ансамбль Мейерхольда вынудили слиться с более традиционной труппой Незлобина, радикальный новатор объявил, что его дом отныне закрыт. Мейерхольд не ставил практически целый год — у него появилось много времени, которое он мог посвятить своей школе — ГВЫРМ.

Пройдя рискованный путь от символизма к барокко, от комедии дель арте — к политическому театру, от денди в цилиндре — к коммунисту в кожанке, Мейерхольд в очередной раз резко изменил направление своих поисков. Он работал над новой системой актерской игры — биомеханикой — и рассматривал свою студию как «лабораторию театрального конструктивизма». Эйзенштейн прошел вступительные экзамены 13 сентября 1921 года. Заданием было нарисовать мизансцену «шестеро преследуют одного». Помимо самого Мейерхольда (одетого в большие военные сапоги, грубый шарф вокруг шеи и красную феску), в приемную комиссию входили директор школы Иван Аксенов и помощники Мейерхольда — Валерий Бебутов и Валерий Инкижинов. Аксенов был лыс и носил длинную рыжую бороду. Он был штабным офицером, разведчиком, переводчиком елизаветинских драматургов, автором первой монографии о Пикассо, членом группы футуристов «Центрифуга». Инкижинову предстояло прославиться в фильме Всеволода Пудовкина «Потомок Чингис-хана» (1928).

На экзаменах Эйзенштейн познакомился с молодым художником Сергеем Юткевичем, находившимся под влиянием кубизма. Юткевич родился в Петербурге в 1904 году в семье инженера-мостостроителя. Единственный сын получил блестящее образование в частной гимназии, после чего учился в разных художественных школах, а также у Александры Экстер, декоратора и художницы по костюмам в театре Таирова. Юткевич любил театр и цирк, посещал те же представления, что и Эйзенштейн, и знал тех же клоунов. Вскоре они стали близкими друзьями.

Студия Мейерхольда занимала первый этаж небольшого здания бывшей гимназии на Новинском бульваре, а сам мастер жил с семьей на втором этаже. Студия состояла из одной аудитории для занятий и одного зала. В число учеников входили будущие режиссеры театра и кино — Николай Экк и Григорий Рошаль, Василий Федоров, Николай Охлопков и Владимир Люце, будущий критик Хрисанф Херсонский; вместе с ними учились и актеры Игорь Ильинский, Мария Бабанова, Василий Орлов, Михаил Жаров и дочь Мейерхольда, Ирина. Программа обучения состояла только из двух предметов: биомеханики и режиссуры. Валерий Инкижинов и супруга Мейерхольда Зинаида Райх, в прошлом жена Сергея Есенина, преподавали биомеханику — систему аналитического конструирования движений в пространстве. Николай Бернштейн, развивший биомеханику в научную дисциплину, также читал лекции по этому предмету. Его исследования проложили путь для позднейшей работы в области психофизиологии движения и кибернетики. В то время Бернштейн занимался организацией лаборатории биомеханики при Центральном институте труда (ЦИТ), которым руководил поэт Алексей Гастев.

Системы актерской игры, опиравшиеся на внутреннюю жизнь актера, Мейерхольд отвергал как вредные и опасные для актерской души (psyche). Он считал движение выражением эмоции, материализованной в моторных функциях. В системе Мейерхольда тело не подчинялось таинственным силам. Его моторику можно было объяснить с помощью новой науки — рефлексологии. Подобно бихевиористам, Мейерхольд полагал, что психикой управляет строгая причинность. Реакция, или рефлекс, следовала за стимулом. Вместо того чтобы рассматривать рефлекс как следствие эмоции, он видел в эмоции следствие рефлекса: мы плачем не потому, что печальны, а мы печальны, потому что плачем. Следуя этой логике, заимствованной у Уильяма Джеймса[7], актеры могут добиться необходимого эмоционального состояния, совершая правильные рефлекторные движения. Динамика тела должна развиваться в конфликте между импульсом и торможением, между движением тела как целого и движением его частей. Предполагалось, что биомеханика должна обнажать конструкцию театральной роли и технику актерской игры. Сцена оставалась пустой. Актеры играли без грима, в прозодежде. Каждое движение в этом свободном универ-

[7] *James W.* Psychology. New York, *1904.* P. 376.

сальном пространстве было изолировано и доведено до совершенства акробатического трюка.

Весной 1922 года эта новая система актерской игры была представлена публике в спектакле «Великодушный рогоносец», эротическом фарсе бельгийского писателя Фернана Кроммелинка. Перевел и обработал пьесу Аксенов. Студенты ГВЫРМ присутствовали на каждой репетиции и исполняли роли любовников героини. Эйзенштейна захватили принципы биомеханики. То была новая школа выразительного движения, понятая как русский ответ европейскому экспрессивному танцу и американскому «тейлоризму», перенесенному на сцену. Декорации и костюмы к спектаклю ужаснули Эйзенштейна. Всю вину он переложил на «старую деву» конструктивизма Любовь Попову. Зато в своем учителе Мейерхольде он обрел новую замену отца — очередного любимого тирана.

На своих занятиях Мейерхольд намеревался разработать аналитический и систематический подход к обучению режиссуре. Рождение идеи нужно было схватывать в одной формуле. Хаотический эксцентричный мэтр восторгался схемами и диаграммами. Он планировал засадить своих студентов, которых называл ассистентами-лаборантами, за написание театральной энциклопедии и за работу над новой системой записи движений. Эйзенштейна он назначил руководителем «энциклопедистов», поручив ему написать статьи о японском театре и о выразительном движении.

В 1934 году Эйзенштейн продолжит проект, который Мейерхольд забросил уже через год после начала своего преподавания в студии. Систематическое мышление никогда не являлось сильной стороной учителя — зато он был непревзойденным в спонтанных реакциях, импровизации и актерской игре.

Когда Эйзенштейну и Юткевичу надоедало рисовать векторы, круги и квадраты, они после занятий просили Мейерхольда рассказывать случаи из жизни, «истории». Они расспрашивали его о постановке символистской пьесы Блока «Балаганчик», о работе в Париже над «Пизанеллой» Габриэля Д'Аннунцио с Идой Рубинштейн. Этот час анекдотов стал школой, в которой раскрывались секреты великого режиссера.

«Божественный. Несравненный», — напишет в своих воспоминаниях Эйзенштейн двадцать пять лет спустя[8]. Мейерхольд был для него воплощением принципа театра *par excellence*. Он блистал,

[8] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1. С. 215.

неизменно находясь в процессе преображения: театральный *волшебник,* искрящийся Саламандр. Эйзенштейн обожал его, стремился к сближению. Это желание неожиданно исполнилось благодаря Ирине, дочери Мейерхольда от первого брака. Ирина преподавала биомеханику в мастерских и влюбилась в Эйзенштейна. Пока он учился в ГВЫРМ, ее считали невестой Сергея. Ирина выглядела как женская версия своего отца. Она была высокой, стройной, носила короткую стрижку и напоминала скорее мальчика. В доме Мейерхольда Эйзенштейна приняли как без пяти минут зятя, приглашали на обеды и обходились как с членом семьи. Мейерхольд даже ходил с другими учениками на «Мексиканца» и похвалил спектакль.

Роман Ирины и Сергея — «тихий по кротости и глубокой взволнованности семейный роман» — «протекал по всем правилам изложения произведений этого рода в тех толстых немецких книжках, которые дарят голубоглазым девушкам под Новый год и где первое объяснение в любви происходит не раньше второй главы второй части», — так язвил наблюдательный Аксенов[9]. Впрочем, в этом романе объяснение в любви было опущено. Через два года увлечение улетучилось.

Эйзенштейн был прилежным учеником, но в мастерских он потерпел фиаско. Он должен был сделать декорации для «Кота в Сапогах» Людвига Тика и решил продолжить свой эксперимент с размыванием границ между искусством и жизнью, начатый в «Мексиканце». Пространство реального зрительного зала перед сценой удваивалось в зрительном зале за ней, куда были посажены актеры, играющие зрителей. Таким образом, фигуры на сцене должны были вести двойную жизнь, обращаясь к обоим мирам, реальному и иллюзорному. Мастерство театрального художника преподавала в студии Любовь Попова. Незадолго до того она отказалась от термина «декорация», заменив его «сценической конструкцией», в которой подчеркивала динамические элементы — колеса, лестницы, лифты и т. д. Она покончила со всеми декоративными элементами и любыми намеками на иллюзионистское изображение. Работу Эйзенштейна она посчитала довольно традиционной и потому плохой.

[9] *Аксенов И.* Юность художника // Искусство кино. *1968.* № 1. С. 100. (В книжной публикации предложение опущено.)

Тем временем Мейерхольд должен был поставить пьесу для труппы Незлобина. Он выбрал «Дом, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу и назначил декоратором Эйзенштейна, который построил макет, повторявший его спиралевидные декорации для пьесы Тика. Попова вновь подвергла его критике за старое трехмерное декоративное решение. Эйзенштейна списали со счетов как традиционалиста. Он модифицировал свою конструкцию, превратив ее в коллаж из металлических канатов, трапеций и колец, которые актеры Незлобина никогда бы не смогли использовать. Пьеса так и не была поставлена. Эйзенштейн приберег свои декорации на будущее. Ничем окончилось и другое задание учителя — инсценировка «Графа Монте-Кристо».

Эйзенштейн подружился с директором школы Аксеновым. Их объединяла любовь к Елизаветинскому театру, к Бену Джонсону и Шекспиру. Эйзенштейна не смущало, что остроумный, циничный, начитанный Аксенов был агентом ЧК, доносившим о настроениях в московской артистической богеме. В конце концов, Эйзенштейн еще не стал полноправным членом этого круга.

Как-то он потратил целый день, бегая за Николаем Фореггером — самым модным режиссером сезона, открывшим экстравагантный футуристический Мюзик-холл накануне нового, 1921 года, — так и не решившись с ним заговорить. Эйзенштейн поведал об этом своему дневнику лишь многие годы спустя, когда Фореггер был уже прочно забыт, а Эйзенштейн приобрел всемирную славу.

Ушла в прошлое мечта о Японии. 1 марта он написал матери: «Япония сорвалась окончательно: политположение»[10]. Официально Эйзенштейн демобилизовался только в 1922 году. Это событие ухудшило его материальное положение: стипендии не было, а продуктовые пайки были скудными. Эйзенштейн нуждался в заработке. Он согласился разделить контракты с Юткевичем, который дружил с Николаем Фореггером и нанялся к нему декоратором. Юткевич предложил Эйзенштейну использовать этот шанс и сделать костюмы. В качестве ответной благодарности Эйзенштейн предложил Юткевичу помогать ему в театре Пролеткульта. Здесь Эйзенштейн отвечал за оформление «Макбета», которого репетировал один из новых режиссеров труппы — Валентин Тихонович.

[10] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1550. Л. 1 об. См.: «...Обнимаю мать знаменитого сына». Письма С.М. Эйзенштейна Ю.М. Эйзенштейн. 1921–1925. Публ. В. Забродина // Киноведческие записки. *2000.* № 48. С. 208.

Фореггер пародировал московские театры и ставил современные ревю. Для его постановки Эйзенштейн и Юткевич сымитировали кубистические декорации Пабло Пикассо для «Парада». Многоуровневая сцена Адольфа Аппиа послужила моделью для «Макбета». Их декорации для Фореггера и Тихоновича шли вразрез с принципами «сценической конструкции» Поповой.

Фореггер был преуспевающим режиссером, и его художники сцены получили хорошую прессу. Мейерхольд всегда ревновал к успеху других, и эта ревность была опасной.

В апреле, после премьеры «Великодушного рогоносца», Юткевич и Эйзенштейн поехали в Петроград. За время этой поездки произошло многое: посещение родного дома, гастроли Фореггера и новая встреча. Юткевич познакомил Эйзенштейна со своим другом детства Григорием Козинцевым, только что возвестившем о рождении нового художественного направления — эксцентризма, — которое он помещал где-то между футуризмом и дадаизмом. Вместе с одесситом Леонидом Траубергом Козинцев открыл новую школу — Фабрику эксцентрического актера (ФЭКС). Его зять и кузен Илья Эренбург жил тогда в Берлине, где издавал международный журнал «Вещь-Object-Gegenstand», выходивший на трех языках. Козинцев уверял москвичей, что с помощью этого журнала о ФЭКС вскоре узнает вся Европа. Он сделал Юткевичу с Эйзенштейном щедрое предложение: поставить что-нибудь у него на «фабрике». Сам Козинцев репетировал «Гамлета» и «Женитьбу» с подзаголовком «Электрификация Гоголя». Эйзенштейн с Юткевичем написали «Подвязку Коломбины», либретто в стиле пародий Фореггера. В 1910 году Мейерхольд поставил «Шарф Коломбины», основанный на пантомиме Эрнста фон Донаньи и Артура Шницлера. Три года спустя Таиров ответил постановкой «Покрывала Пьеретты». Эйзенштейн и Юткевич хотели бросить вызов обоим соперничающим лидерам нового театра и спародировали в своей пьесе обе версии. Ее жанр был определен как «изобретение сценических аттракционов». Подобно американским горкам или чертову колесу, каждый номер должен был производить на зрителей особый психологический эффект, так чтобы у них захватывало дух. Поэт Пьеро был морфинистом. Промышленник Арлекин производил подвязки. Действие происходило в Париже и разворачивалось исключительно на вертикально расположенных канатах. Старый Париж выглядел как американизированный мегаполис — с барами, джазом и американскими танцами. Мать Коломбины приняла облик ресторана-авто-

мата. Ее тучные бедра были обернуты в розовое, ограждены стеклянной витриной и напоминали вестфальский окорок. Бокалы с аперитивами стояли на стойке, приставленной к ее бюсту. Эйзенштейн и Юткевич хотели поставить спектакль не у фэксов, а в настоящем театре, на сцене Фореггера. Но этого не случилось: в театре Фореггера мог быть только один режиссер — он сам.

После летнего перерыва Эйзенштейн помогал Мейерхольду в постановке «Смерти Тарелкина». Отношения с «без пяти минут тестем» стремительно ухудшались. Мейерхольд реагировал на Эйзенштейна с раздражением. Но его недовольство было вызвано отнюдь не отношениями Сергея с Ириной. Мастер обвинил Эйзенштейна в вероломстве, он утверждал, что тот выдал секреты школы Фореггеру и Пролеткульту, позволив тем самым украсть его открытия.

Однажды на занятиях Зинаида Райх посмотрела на Эйзенштейна долгим взглядом, оторвала от лежавшей на столе афиши полоску бумаги и написала Эйзенштейну записку: «Сережа! Люблю Вас. Почитаю в Вас талант и яркую индивидуальность. Считаю: Вам необходимо уйти от М-да, как М-д ушел когда-то от Станиславского. Вы созрели. Советую самому ликвидировать свое учение здесь. Благородно и умно. (Принципиально же я Ваш враг, хотя лично питаю к Вам теплые и нежные чувства.)»[11] У Эйзенштейна не оставалось выбора. В конце ноября 1922 года, сразу после вечерней премьеры «Смерти Тарелкина», он ушел из школы. Ушел, не понимая, чем вызвана неприязнь Мейерхольда. Вплоть до 1928 года, пока Стефан Цвейг не рассказал Эйзенштейну о сценах ревности и отлучения «неугодных» в близком окружении Фрейда, психологический склад учителя оставался для него загадкой. Поняв суть дела, Эйзенштейн заключил, что в отношениях с учениками Мейерхольд воспроизводил травму своего разрыва со Станиславским.

Мейерхольд был патологически нетерпим, причем не только к конкурентам, таким как Таиров, но и в отношении своих студентов. Те, кто продолжал работать в театре, как, например, Николай Охлопков и Василий Федоров, вызывали у него особое беспокойство. Говорят, на первом же занятии Мейерхольд объявил своим студентам: «Я вас боюсь, поэтому я вас ненавижу». Патриархальная атмосфера ветхого особняка на Новинском бульваре была пропитана подозрениями тирана Мейерхольда ко всем, кто пытался

[11] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2062. Л. 4.

идти в искусстве собственным путем. Тех, кого обвиняли в раскрытии секретов мастера, изгоняли, предав анафеме.

Всю глубину обиды Эйзенштейн поведал только своему дневнику, новому личному дневнику, который он начал вести в январе 1923 года, последовав совету Ирины. Вести дневник ей самой посоветовал Мейерхольд. Эйзенштейн не только записывал события, которые произошли за день, но и возвращался к тому, что случилось неделями или месяцами ранее. В своих записях Эйзенштейн беспощадно свел счеты с Мейерхольдом, но произошло это не раньше 1926–27 года. В тот год «Ревизор» Мейерхольда соперничал с «Броненосцем "Потемкин"» за звание главного художественного события сезона. Эйзенштейн ловил каждый признак слабости Мейерхольда и подмечал знаки старческой немощи и тщеславия своего бывшего полубога. Он находил, что «Ревизор» жутко эротичен и вместе с тем импотентен: «чувствуется горячий обвислый хуй»[12]. Это выражение Эйзенштейн заимствовал у своего нового друга — острого на язык Исаака Бабеля. Теперь Эйзенштейн считал Мейерхольда никудышным учителем: «Мания преследования. Психоз на теме обворовывания. Болезнь, характерная для старых воров. Мейер всю жизнь жил на чужой счет. [...] Старческий маразм вполне понятен. Сатурнализм Мейера — пожирающего своих детей — манера выталкивать недоучек с момента обнаружения в них малейших признаков самостоятельности или одаренности.

М. не создал ни школы, ни коллектива.

Я пришел к Мейеру пошлифоваться уже с большим опытом.

Облыгался им через анекдотический материал всю зиму [...]»[13]

23 января 1928 года Эйзенштейн прочитал статью о «кинофикации» театра у Мейерхольда[14] и составил список вещей, которые Мейерхольд украл у него, Эйзенштейна. К числу *собственных* изобретений Эйзенштейн причислил и биомеханику.

Дневник помогал изжить разрыв со вторым отцом, преодолеть силу его притяжения и ощутить свою независимость. Риторика Эйзенштейна, не оставляющая от учителя камня на камне, эксплуатирует тему его импотенции. Любовь-ненависть в отноше-

[12] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1103. Л. 30.

[13] Там же. Л. 48–50. Цит. по: Эйзенштейн о Мейерхольде. 1919–1948 / сост. В. Забродин. М.: Новое издательство, *2005*. С. 167.

[14] *Пиотровский А.* Кинофикация театра. (Несколько обобщений) // Жизнь искусства. № 22. Ноябрь. *1927*. С. 4.

нии Мейерхольда повторили психологическую схему амбивалентных отношений с биологическим отцом — также «недостаточно сексуальным». Свою учебу у Мейерхольда он сравнивал с адом, но разрыв уподоблял изгнанию из рая[15]. «Что у меня, лишь самолюбивая алчность какая-то? Только ли "эдиповский комплекс" — преклонение перед авторитетом, достижение одинакового с ним уровня и опрокидывание его — безотносительно ценности явления как такового?» — спрашивал он себя позднее, пытаясь выявить модель собственного поведения. Вопрос его звучал в значительной степени как ответ[16].

И тем не менее в своих воспоминаниях, написанных после того, как Мейерхольд был уничтожен, предан забвению и выброшен сталинским террором на «свалку истории», Эйзенштейн сказал, что «недостоин развязать ремни сандалий» на ногах Мейерхольда и что он «благоговейно прикасался бы концами губ к пыли следа, оставляемого за собою твердою поступью ноги согбенного учителя»[17].

Хотя Эйзенштейн и посвятил Мейерхольду свою первую самостоятельную театральную постановку, он стремился быть противоположностью учителя на протяжении всей жизни. Он старался быть мягким со своими ассистентами, не грубил им и не интриговал против них. Но требовал безоговорочной преданности.

Эйзенштейн драматично переживал разрыв с учителем. Он не сразу сдался — шесть месяцев спустя он вернулся в школу, чтобы 6 января 1924 года вновь с треском вылететь из нее за невыполнение очередного задания. Несмотря на все невзгоды, к своему уходу Эйзенштейн подготовился неплохо и строил планы на будущее. В сентябре 1922 года Пролеткульт разругался со Смышляевым из-за постановки новой пьесы Плетнева «Над обрывом». Смышляев ушел из театра Пролеткульта, и там срочно искали замену. Кроме того, театральный отдел Пролеткульта набирал передвижную труппу. Возглавить ее предложили Эйзенштейну. Временный адрес его первого собственного театра был Воздвиженка, 16.

15 *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1. С. 81.

16 *Эйзенштейн С.М.* Письмо к Пере Аташевой от 3. IX. 1930. «Самое ужасное, чем я страдаю, — это болезнь воли...» // Киноведческие записки. *1997/98*. № 36/37. С. 231.

17 *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1. С. 222.

1923
«Мудрец». Страдания молодого С.

Собственная школа, где Эйзенштейн мог сам занять место обожаемого тирана, была наилучшей профилактикой травмы изгнания. Учреждение, в котором предстояло развиться его таланту, оказалось весьма сложным по своей структуре. До сих пор Эйзенштейн работал в Пролеткульте простым декоратором, всегда бок о бок с друзьями, братьями по ордену. Теперь он оказался один, да еще и в положении руководителя, и был вынужден иметь дело с бюрократическим аппаратом. Пролеткульт утратил свою независимость в декабре 1920 года, когда Эйзенштейн взялся за работу над «Мексиканцем», и находился теперь под прямым контролем Народного комиссариата просвещения. Это решение было принято по инициативе Ленина, усмотревшего неприемлемые отклонения от марксизма в работах идеолога Пролеткульта Александра Богданова. Ученый, экономист, физик и беллетрист Богданов пытался заменить ленинскую теорию познания как отражения более современной версией эпистемологии. Он предлагал рассматривать физические, биологические и гуманитарные науки как системы отношений, управляемые одним и тем же организационным принципом. Он считал, что культуре предстоит сыграть центральную роль в построении коммунизма, за что и был подвергнут критике. Ленин лично сформулировал резолюцию: «В пролеткульты нахлынули социально-чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные [...] Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии стали кое-где заправлять всеми делами в пролеткультах. Под видом "пролетарской культуры" рабочим преподносили буржуазные взгляды (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые,

извращенные вкусы (футуризм)»[1]. Мишенью своей критики Ленин явно выбрал лично Богданова, полемику с философскими взглядами которого он вел начиная с 1905 года. Богданов и Лебедев-Полянский, покровитель Смышляева, возражали против зависимости от Наркомата, но пленум Пролеткульта их не поддержал. В итоге им пришлось уйти, а председателем ЦК Пролеткульта был выбран рабочий и профессиональный революционер Валериан Плетнев, ставший ведущим публицистом и драматургом этой организации.

Эйзенштейна не интересовали интриги и перестановки на высшем уровне; марксизм он откроет для себя гораздо позже. С Плетневым ему приходилось иметь дело главным образом как с автором пьес и непосредственным начальником. Это было нелегко, поскольку оба вскоре обнаружили личную и творческую несовместимость.

Вначале Эйзенштейн работал преимущественно с Борисом Арватовым. Они разработали программу новых театральных мероприятий, отвечавших политике социально ангажированного театра, как ее понимал Плетнев. При этом Арватов и Эйзенштейн провозгласили даже более радикальную программу, чем их начальник. Арватов задумывал театр как лабораторию по созданию новых форм жизни, которые можно смоделировать на сцене, а затем перенести в реальность. В театре предстояло испытать и продемонстрировать множество импровизированных «кинетических конструкций», современных ритуалов: митинги, торжества, трибуналы, собрания, спортивные соревнования, шествия, похороны, парады, карнавалы, выборы, работа на фабриках и заводах. Захваченный этим проектом Арватов познакомил Эйзенштейна с футуристом Сергеем Третьяковым, который оказался в Москве осенью 1922 года. Третьяков был членом Центрального Комитета Пролеткульта и вел секцию журналистики и прикладной риторики. Его отличали холодный, рациональный склад ума и радикальность прямолинейных суждений.

Любопытно, что звали его так же, как Эйзенштейна, — Сергей Михайлович, — и он тоже вырос в Латвии. Его мать была родом из немецкой семьи и приняла христианство, как и отец Эйзенштейна. С 1907 года семья жила в Риге, но Третьяков учился в гимназии, а не в реальном училище, как Эйзенштейн, а потом поступил на

[1] Правда. 1 декабря *1920*.

юридический факультет Московского университета. Много лет Третьяков провел на Дальнем Востоке и бывал в Китае. Теперь он жил в пролеткультовском общежитии с актерами, режиссерами и музыкантами, пропагандируя дисциплину коммуны в художественной богеме. Вместе с московскими поэтами-футуристами и их теоретиками Третьяков участвовал в создании Левого фронта искусств. Туда вошли Владимир Маяковский, Борис Пастернак и Борис Кушнир, Осип Брик и Борис Арватов, художники-конструктивисты Александр Родченко и Антон Лавинский, филологи Виктор Шкловский и Виктор Виноградов, а также формально «неприсоединившиеся» прозаики Исаак Бабель и Артем Веселый. С 1923 года они начали издавать свой собственный журнал «ЛЕФ».

Бывшие футуристы, считавшие себя теперь художниками-производственниками, заменили Эйзенштейну масонов. Арватов и Третьяков быстро стали главными идеологами группы. Эйзенштейн снова вошел в кружок избранных, состоящий преимущественно из мужчин. Эстетическая ориентация нового братства радикально отличалась от взглядов предыдущих знакомых Эйзенштейна. Если Зубакин, Аренский и Смышляев видели в искусстве посредника между жизнью и высшими сферами, то лефовцы стремились к тому, чтобы искусство целиком и полностью растворилось в жизни. В текущий переходный период искусство должно было функционировать как экспериментальная школа. Театр должен был научить людей двигаться; литература — выражать себя; фотография — видеть; кино — думать. Поэтому члены ЛЕФа называли себя жизнестроителями. Эйзенштейн был еще новичком. Старые мистики и новые производственники не могли мирно сосуществовать. В своей первой самостоятельной постановке Эйзенштейн высмеял теософию. Хотя Ленин в своей резолюции и объявил футуризм дегенеративным искусством, вредным для пролетариата, Эйзенштейн выбрал для постановки пьесу бывшего футуриста Сергея Третьякова. Так он смог в театре Пролеткульта на практике осуществить художественную политику Левого фронта. Противоречия между производственниками и пролеткультовцами в тот момент еще не привели к открытому конфликту.

Когда в октябре 1922 года Эйзенштейн возглавил передвижную труппу, под его началом оказалось девятнадцать молодых людей. Большинство из них уже играло в «Мексиканце». Теперь они стали его учениками. Это были друг и «домовладелец» Максим

Штраух и его жена Юдифь Глизер, Григорий Александров, Иван Пырьев, Михаил Гоморов, Александр Лёвшин и Александр Антонов, Иван Языканов и Вера Янукова.

Основанную на Станиславском систему Смышляева Эйзенштейн заменил биомеханикой, которую преподавал Инкижинов. Он направил своих студентов в школу верховой езды, чтобы они овладели искусством цирковых наездников. Ни Эйзенштейн, ни его ученики толком не знали, на что пригодятся им эти навыки, однако позднее в работе над «Броненосцем “Потемкин”» их акробатические способности оказались незаменимы. Занятия проходили по утрам. Репетиции начинались после обеда и часто заканчивались за полночь. «Вежливость — лучшее средство эксплуатации», — гласил девиз Эйзенштейна. Он был одного возраста со студентами. Они вместе учились танцевать чечетку, вместе играли в волейбол, проникали в кинотеатр без билета. «Однако никто даже случайно не помыслил назвать его *ты*»[2], — вспоминал один из студентов. Обучая, Эйзенштейн учился сам. Он как раз прошел интенсивный курс у Льва Кулешова, посвященный совсем другому виду искусства — кино. Кулешов, весьма эксцентричная личность, вел занятия в небольшом фойе театра Зон, деля помещение с Мейерхольдом, с декабря 1922 по лето 1923 года.

Свою кинокарьеру он начал художником у изощренного режиссера немого кино Евгения Бауэра. Когда Кулешову исполнилось восемнадцать, Бауэр умер и произошла революция, которую молодой человек воспринял как радикальный разрыв со старым образом жизни. Он полагал, что с русской психологической формой, равно как и умонастроениями старой России, покончено раз и навсегда. Интерьеры в стиле ар нуво, дамы в огромных шляпах, мужчины во фраках, темные страсти, иррациональный рок — от всего этого не осталось и следа. Новый человек перестроил общество и природу на рациональных основаниях и взглянул на жизнь, искусство и собственную личность как на организованные сущности. Душой управляла строгая причинность (стимул — реакция), исключавшая все иррациональное. На смену фракам и цилиндрам пришли автомобильные кожанки и авиационные шлемы, прогулочный шаг фланера уступил энергичной походке, эротика — акробатике. Прошло только два месяца, отделявших последнюю работу

[2] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, *1973*. С. 150.

Кулешова у Бауэра от его дебюта в качестве самостоятельного режиссера, но перемены были разительными. Кулешов изобрел новый тип кино и новый образ жизни, назвав его «американским». Американизм означал для него восхищение техникой, скоростью и энергией, прагматический и иронический склад ума. Кулешов хотел реформировать медленное русское кино, привнеся в него действие, динамизм и эксцентрику. Движение должно быть разбито на фазы и демонстрироваться только в наиболее захватывающем моменте. Кулешов называл такой кадр «американским». Как только момент зафиксирован, последовательность долгих, статичных, глубоких кадров выливается в динамичный монтаж коротких, плоских, ритмичных кусков. Фильм должен строиться вокруг эффектных стереотипов: криминальной интриги и сцен погони, масок злодеев и роковых женщин в окружении атрибутов современной цивилизации — поездов, аэропланов, автомобилей, телефонов. Кулешов носил кожанку, водил мотоцикл, позднее участвовал в автомобильных гонках. Он всерьез считал кино современной магией. На экране он мог создать пространство, которого не существовало в реальности. Он мог собрать «совершенное тело» из «частей» разных людей. Он обнаружил, что в ходе просмотра зрители сами наделяют действие смыслом. Это позволяло превратить последовательность двух не связанных между собою кадров в чудесную игру монтажа. В первом кадре можно было показать пистолет, во втором персонаж падал. И зрителям казалось, что его только что застрелили, хотя первый кадр мог быть снят на Аляске, а второй — на Ямайке. Человек смотрел в пространство. Кулешов тасовал этот кадр с изображениями разных объектов: лицо — ребенок, лицо — гроб, лицо — женщина. В этих разных комбинациях зрители видели на лице соответствующее выражение — нежности, скорби и вожделения. Это базовое свойство киномонтажа получило название «эффект Кулешова».

В 1921 году, когда Мейерхольд открыл свои режиссерские мастерские, Кулешов собрал из молодых людей труппу с целью доказать, что сможет превратить их в великих актеров кино. Он выбрал химика Всеволода Пудовкина, боксера Бориса Барнета, внучку коллекционера искусства Сергея Третьякова, богемную барышню Александру Хохлову, и чечеточника Леонида Оболенского. Он учил их по своей системе, воспитывая в них «натурщиков», в совершенстве владеющих своим телом и способных выразить с помощью движения любой части тела любую эмоцию.

Кинопленки было мало, и они делали «фильмы без пленки», изображая кинематограф на сцене. Черные бархатные ширмы имитировали рамку кадра, а световые пятна создавали впечатление крупного плана. Драматический эффект каждого скетча выражался языком тела — как в немых фильмах.

Эйзенштейн узнал о новой школе, которую только что заставили покинуть Государственный кинотехникум, от Леонида Оболенского, своего партнера по «Великодушному рогоносцу». Когда Оболенский описал эффект Кулешова, Эйзенштейн загорелся: это означало, что одно можно соединять с другим в любом порядке, даже в обратном. В каждой новой комбинации один и тот же кусок будет приобретать новый смысл!

После конфликта с Госкинотехникумом Кулешов остался без репетиционного помещения. Эйзенштейн любезно предложил ему свою сцену в театре Пролеткульта в обмен на право присутствовать на уроках мастера и наблюдать, как ставятся «фильмы без пленки». Он познакомился со студентами Кулешова, которым вскоре суждено было стать ведущими кинорежиссерами Советской России. Он сдружился и с близкими к кино людьми — Эсфирью Шуб и ее мужем Алексеем Ганом. Шуб работала раньше в театральном отделе Наркомпроса и не замечала Эйзенштейна. Для нее он тогда был переносчиком записочек от Мейерхольда. Теперь Эйзенштейн попал в обойму «воспринимаемых», став самостоятельным режиссером, а Шуб перешла на работу в Кинокомитет и перемонтировала зарубежные фильмы для советского проката. Ган был художником-графиком, с 1922 года издававшим журнал «Кинофот». «Гана не люблю и чего-то очень боюсь, хотя считаю его не очень умным», — доверил Эйзенштейн своему дневнику[3]. Ган поддерживал другого новатора кино, Дзигу Вертова, основателя группы «Киноки» (от слов «кино» и «око»). Если Кулешов решительно реформировал художественное кино, то Дзига Вертов сделал еще один шаг. Он выступал против актеров и сценаристов как посредников между киноаппаратом и жизнью. Он призывал к созданию чистого кино, без примеси литературы, живописи, музыки и театра. Фильм он понимал как динамическую геометрию, последовательность точек, линий, плоскостей и объемов, как сознательно ритмизованное

[3] Запись от 9 декабря 1923 г. Театральные тетради С.М. Эйзенштейна // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 / сост. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, *2000*. С. 255.

движение чистой формы в организованном пространстве. Благодаря покровительству журналиста Михаила Кольцова, с которым дружил с детства, Вертов был назначен режиссером новой советской еженедельной хроники и вскоре начал выпускать «Киноправду», авторскую киноверсию газеты «Правда».

Операторы Вертова, которых он называл «киноками», должны были усмирить хаос зрительных впечатлений. Динамическая геометрия больше не объявлялась кинематографическим материалом, и Вертов занялся «жизнью, захваченной врасплох». Таким образом, «Киноправда» получила статус абсолютной правды кино.

Вертов и Кулешов были соперниками. Близко Эйзенштейн успел узнать лишь группу, собравшуюся вокруг одного из них, и не очень-то задумывался о противоположном лагере. На тот момент интриги, раздиравшие кинематографический мир, казались ему еще далекими; он был занят миром театральным и своим актерским ансамблем.

С начала марта 1923 года Эйзенштейн работал над своей первой постановкой. Литературным источником послужила пьеса Александра Островского, основоположника русского натуралистического театра. В тот год отмечалось столетие со дня рождения великого драматурга и режиссера, и нарком просвещения Анатолий Луначарский призвал людей театра двинуться «вперед к Островскому». В феврале 1923 года Мейерхольд начал репетировать «Лес», а Эйзенштейн, решивший втайне помериться силами со своим учителем, выбрал «На всякого мудреца довольно простоты». Пьеса, написанная в 1868 году, рассказывала о карьере молодого человека. Влиятельный покровитель сначала продвигает своего протеже, а затем бросает его. Вполне возможно, Эйзенштейн воспринял этот сюжет как отражение собственной участи, но он не собирался сводить счеты со своим бывшим покровителем. 2 апреля его труппа исполнила одну сцену из спектакля в Большом театре на праздновании 25-летия сценической карьеры Мейерхольда. Сергей Третьяков перемонтировал эпизоды и написал новый текст, перенеся действие в Париж, в среду русских эмигрантов, а от пословицы в заглавии пьесы осталось только одно слово — «Мудрец».

В бытовой пьесе Островского Эйзенштейн увидел комедию масок. Персонажи — царские чиновники и московские купцы — были превращены в политических клоунов. Ожидалось, что у зрителя они вызовут ассоциации с французским генералом Жоффром

и итальянскими фашистами. Один жених превратился в трех офицеров армии Врангеля. Ввиду большого количества женихов при одной невесте священник был заменен муллой, освящающим мусульманскую свадьбу. Но даже аудитория того времени вряд ли могла опознать все каламбуры и аллюзии «Мудреца». Одного из героев звали, к примеру, Мамилюков-Проливной. Это была отсылка к лидеру партии кадетов Павлу Милюкову, который требовал, чтобы Россия захватила турецкие *проливы*. Спектакль окрестили левацким салоном политических ребусов. Текст Третьякова был нашпигован злободневными политическими остротами и песнями на мотивы популярных шлягеров — старинных романсов, арий из «Риголетто» и шансонеток Александра Вертинского. Актер в бюстгальтере, украшенном электрическими лампочками, играл роль матери — лампочки на бюстгальтере загорались в моменты страсти. Злодей в исполнении Александрова носил маску с зелеными лампочками у глаз.

Премьерные показы прошли 26 апреля и 6 мая в бывшем особняке купца Саввы Морозова на Воздвиженке. Пол бального зала был покрыт зеленым цирковым ковром с красной каймой по краям. Стальной канат, протянутый из партера через зрительный зал к балкону первого яруса, образовывал одно из сценических пространств спектакля. Имелась трапеция и большой сундук, в котором актеры могли исчезать («уход со сцены»), чтобы затем вновь появиться на канатах или на балконе. Один актер сидел на кольце, спускавшемся с потолка, изображая попугая. Небольшая занавеска, растянутая на двух цирковых мачтах, служила киноэкраном.

Под влиянием новых друзей Эйзенштейн решил включить в свой первый спектакль короткий киноролик — «Дневник Глумова». Эйзенштейн хотел снять его в стиле любимых американских сериалов «Серая тень», «Тайны Нью-Йорка» или «Дом ненависти» с актрисой Пирл Уайт в главной роли. Уайт вознеслась к лучам славы после двадцати выпусков «Опасных похождений Полины» («The Perils of Pauline») 1914 года. В конце каждой серии энергичная юная спортсменка должна была спасаться из падающего воздушного шара или из бушующего пламени только для того, чтобы в следующем выпуске пройти через новое, еще более опасное испытание. Эти старые фильмы крутил в Москве Михаил Бойтлер, брат известного комика Аркадия Бойтлера, на волне НЭПа открывший собственный кинотеатр на Малой Дмитровке, дом 6. Бойтлер бесплатно пускал Эйзенштейна и его труппу.

Предполагалось, что «Дневник Глумова» будет пародией на еженедельную кинохронику Пате. Эйзенштейн обратился за поддержкой в Кинокомитет. В качестве ассистента к нему направили Дзигу Вертова. Они поссорились в первый же день съемок, 19 апреля. Максим Штраух и Иван Пырьев стояли поблизости в клоунских костюмах, а Григорий Александров во фраке и цилиндре забирался на башню особняка. Он должен был прыгать в автомобиль на полном ходу, подражая Гарри Пилю — знаменитому немецкому трюкачу. Вертов, только что объявивший свою программу «жизни врасплох», отрицавшей старые кинотрюки и кино как театр, посчитал затею идиотской. Его оператор Александр Лемберг боялся, что съемка будет слишком опасной. Ее отложили. На следующий день оператор Борис Франциссон безо всяких затруднений снял десятиминутный эпизод. С тех пор между Эйзенштейном и Вертовым возникла устойчивая неприязнь, выросшая в непримиримую полемику, хотя оба они стали членами Левого фронта.

В конце киноролика Эйзенштейн — режиссер, заснятый на пленку, — выходил на «публику» и снимал кепку, обнажая могучую кудрявую шевелюру, украшавшую его голову подобно ореолу. Он кланялся зрителям на фоне афиши спектакля, на которой в фокус попадали три слова: «на всякого довольно». Спектакль напоминал цирковое действо, сложное кинетическое образование, наполненное опасными трюками: сальто на трамплине, работа на трапеции, акробатика на трехметровом перше, хождение по проволоке. Газеты спорили, является ли эксцентрика пролетарской формой искусства и может ли она способствовать развитию сознания пролетариата.

Эйзенштейн понимал театр как метод воздействия на психику зрителя. Как и в «Мексиканце», он отвергал иллюзию искусства. Работа его актеров-циркачей была реальной: гнев изображался обратным сальто, прилив страсти заставлял взбираться на высоченный цирковой шест. В спектакле сочетались различные раздражители: трюки, шумы, цветовые пятна, запахи, залп фейерверка, раздававшийся из-под зрительских мест в партере. Эти стимулы рассматривались как равноценные: удар в литавры мог иметь тот же эффект, что и монолог героя или цвет трико примадонны. Каждое такое эффектное средство режиссер назвал «аттракционом». Способ соединения аттракционов имел куда большее значение, чем каждый «трюк» в отдельности. Эйзенштейн поставил свой спектакль как эксперимент с произвольным сочетанием раздражителей,

вырабатывающих и закрепляющих условные рефлексы — социальные и классовые. В мае 1923 года Эйзенштейн опубликовал теоретическое объяснение своего эксперимента, манифест «Монтаж аттракционов», в «ЛЕФе», журнале Левого фронта. Редакторы поместили этот текст рядом с манифестом Дзиги Вертова. Эйзенштейн считал, что идет на шаг впереди своих театральных коллег. Мейерхольд и Фореггер экспериментировали со свободным монтажом трюков, сценок, песен, кусков из фильмов, но теоретическое значение этих опытов оставалось для них недоступным. Виктор Шкловский и другие теоретики формальной школы анализировали принципы комбинации и рекомбинации, проявившиеся в литературных экспериментах, усмотрев в них обновление структуры. Эйзенштейна же интересовала не *композиция* спектакля, а его *воздействие*. Он считал, что формальный анализ должен быть дополнен исследованиями в области психологии, потому что театр является формой психического насилия.

«Аттракцион [...] всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»[4].

Свое открытие Эйзенштейн ни с кем делить не хотел. 9 декабря 1923 года он отметил в дневнике недовольство своего соавтора: «Свинство было ему [Третьякову] не раскрывать карт на аттракционный метод театра до премьеры “Мудреца” — театр[альный] аттр[акцион] — *мое* изобретение. Хорошо иметь теоретика рядом, но боюсь, что эта заслуга впишется ему [...]»[5].

В Москве спектакль стал событием. Арватов приветствовал его как пример классовой борьбы с буржуазными академическими театрами и с буржуазным образом жизни[6]. Аксенов написал программную рецензию о победе конструктивизма на сцене[7]. 8 июля

[4] *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов [1923] // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2. С. 270.

[5] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1102. Л. 2.

[6] *Арватов Б.* [Постановка «Мудреца» в театре Пролеткульта] // Зрелища. *1923.* № 39. С. 3.

[7] *Аксенов И.А.* «Мудрец» С.М. Эйзенштейна // Зрелища. *1923.* № 40. С. 5–6.

1923 года Эйзенштейн с удовлетворением отметил: «Фореггера убил "Мудрецом" без остатка»[8]. «Мой "Лес", — говорил удивленный Мейерхольд, — казался абсолютно наивным произведением по сравнению с тем, что делал он»[9].

После премьеры Эйзенштейн работал над детективной пьесой, но приготовления были прерваны. Вместе с Александровым он переписал пьесу Плетнева «Наследство Гарланда», но поставил другую, которая была написана Третьяковым, — «Слышишь, Москва?». В сентябре-октябре Эйзенштейн приступил к репетициям этой натуралистической агитки, откликавшейся на кризисную ситуацию в Германии. Пролеткульт планировал играть спектакль на вокзале, дабы возбудить классовую ненависть у добровольцев и красногвардейцев, отправлявшихся в Гамбург и Берлин совершать мировую революцию. В действительности премьера состоялась 7 ноября 1923 года в Театре оперетты. Правда, представление не заменило оперетту — в здании теперь располагался городской комитет партии.

В спектакле имелся *один* трюк, который заставил говорить о себе всю Москву: граф и его любовница появлялись на сцене верхом на верблюде. Любовь Попова отправилась в театр только ради того, чтобы посмотреть на животное. Эсфирь Шуб и Алексей Ган были поражены зрелищем и простили Эйзенштейну «цирк», в который, по их мнению, превратилась постановка «Мудреца», и эксцентрический «некинематографичный» «Дневник Глумова». До небес превознес постановку ведущий знаток комедии дель арте, друг Евреинова и эстет Константин Миклашевский.

Сам Эйзенштейн вновь оценил свое детище с точки зрения соперничества с Мейерхольдом. 16 декабря 1923 года он отметил в своем дневнике, что Мейерхольд теперь повсюду хвалит его, но всячески подчеркивает, «что я его ученик [...] Смысл такой, что, конечно, только потому и хорошо [...] Лично зол, по-видимому, до крайности: "Этот Э[йзенштейн], которого я за уши тянул в режиссеры, занимается теперь тем, что в Пр[олеткульте] перебивает у меня пьесы" (Третьякову на 100-ом представлении "Рогоносца")»[10].

[8] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1550. Л. 28.

[9] *Февральский А.* Эйзенштейн в театре // Вопросы театра. М.: Искусство, *1967*. С. 59.

[10] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1102. Л. 1. См. также: Мнемозина. Вып. 2. С. 254–255.

20 декабря Эйзенштейн писал матери: «"Москва — слышишь" — мелодраммейшая мелодрама — со смертями, героизмами и т. д. Шуму куда больше "Мудреца" — помимо формального — общественно попали в "точку". В "Известиях" писали: "Это *уже* новый театр, которого мы, может быть, *ждем* от Мейерхольда!"»[11].

Вскоре Мейерхольд переманил Третьякова на работу в свой театр. Для начала Третьяков переработал произведения других писателей, перевод драмы француза Марселя Мартине и «Гавриилиаду» Пушкина, но вскоре начал писать для Мейерхольда оригинальные пьесы.

В 1923 году Эйзенштейн обновил «Мексиканца», однако спектакль не имел того успеха, который был у сенсационной премьеры Смышляева.

Мать Эйзенштейна была отнюдь не в восторге от образа жизни своего сына. Ее по-прежнему беспокоила его карьера — возможно, потому, что у нее самой дела шли не лучшим образом. Вещей, которые она могла бы продать, оставалось все меньше, финансовое будущее вызывало тревогу. Сын настаивал, что у него все обстоит лучше некуда: «(1) Жалование за заведование передвижной труппой (службы никакой) — 90 милл. (2) То же Режисс. мастерских (службы никакой) — 110 милл. (3) За 8 Акчасов (45 минут) лекций (по 5 милл.) в неделю — в месяц 160 милл.

(4) За 12 Акчасов (45 минут) лекций (по 10 милл.) в неделю — в месяц 480 милл.

Итого, верных 840 миллионов (на этот месяц) при занятости четыре раза в неделю по $3^1/_2$ часа (!) лекционных. [...] Мне кажется, что заниматься театром не только весело и интересно... (!)»[12]. После того как из Берлина пришла посылка от фройляйн Михельсон с гардеробом его отца и свидетельством о смерти, у Эйзенштейна появились брюки, пиджаки и перешитые жилетки. Год назад он так описывал матери свою жизнь: «За прошлый (сентябрь) месяц получил 800 000 000 (240 дополучено на днях), 125 — в кармане. Остальное съедено. [...] Кулинария. Ежедневно ем утром вечером по бифштексу с кровью, мясной суп, утром еще к тому же 2 стаканчика какао и 2 францбулки. Позволяю себе (почти ежедневно)

[11] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 28. См. также: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 147–148.

[12] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1550. Л. 7. См.: Киноведческие записки. *2000*. № 48. С. 211–212.

яблоки, виноград, даже шоколад, бутерброды с сыром на службе. Сгущенное молоко со стола не сходит, а в шкафу за книгами стыдливо прячутся $1\frac{1}{2}$ бутылки портвейна в ожидании возвращения поздно и с упадком сил. Phytine Inosite глотаю добросовестно»[13]. Это выглядело почти как буржуазный стиль жизни. Эйзенштейн начал полнеть и поэтому два раза в неделю ходил на уроки танцев. Но из-за врожденной сердечной недостаточности он был вынужден ограничивать свою физическую активность. Лекарства, укрепляющие сердечную мышцу, он принимал с самого раннего возраста.

К Эйзенштейну пришла известность, и любовные истории не заставили себя ждать. Мать хотела переехать из Петрограда и жить со своим мальчиком в Москве, однако Эйзенштейн приложил немалые усилия, чтобы удержать ее на расстоянии. Он был готов писать Юлии Ивановне подробные письма, но стоило ей оказаться рядом, как она вмешивалась в его жизнь и хотела всем руководить. Истерические претензии матери на лидерство усилили недоверие и даже страх, который Эйзенштейн испытывал перед женщинами.

Начало двадцатых годов в России было временем открытых беспорядочных связей, свободной любви, новых представлений о браке. Пропагандистом этих идей была Александра Коллонтай, а Владимир Маяковский, Лиля Брик и Осип Брик реализовали их на практике, строя свои отношения по модели тройственного союза, следуя примеру русских символистов. Эйзенштейн оставался девственником. Наталья Пушкина, его первая юношеская страсть, помянутая в мемуарах «милой маленькой девушкой с плохими зубами»[14], предпочла инженера. Ее старшая сестра, балерина Мария Ждан-Пушкина, которую Эйзенштейн впервые встретил в

13 РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1550. Л. 13. См.: Киноведческие записки. *2000*. № 48. С. 213–214. <Фитин — органический препарат фосфора, содержащий спирт инозит, который в начале XX века начали применять для стимуляции кроветворения, развития костной ткани, при гипертензии, неврастении, импотенции, рахите, диатезах, ожирении печени. Мода на препарат пришла из Германии. Считалось, что особое действие фитин оказывает на половое отправление: «неврастеники, до того жаловавшиеся на половую слабость, через 8–10 дней после начала лечения этим препаратом замечали значительное улучшение половой способности» (Berliner Klinische Wochenschrift. *1904*. № 47). Во время НЭПа, московская фабрика, выпускающая фитин, продолжала работать под торговой маркой «Инозит». — *Примеч. ред.*>

14 В оригинале: «A lovely little girl with bad teeth» [Запись от 6 мая 1946]. См.: *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 473.

Двинске в 1918 году и потом снова увидел в Москве, в 1921 году тоже вышла замуж за другого. Эйзенштейн был шафером на ее свадьбе. Через два года Эйзенштейн пережил, наконец, свою первую романтическую драму, оказавшись между двух женщин. Обе были его студентками. Вера Янукова, дочь театральной костюмерши, мечтала стать пролетарской Сарой Бернар. О том же грезила Ида (Юдифь) Глизер, жена Максима Штрауха. Янукова занималась экспрессивным танцем и эвритмией по системе Далькроза. У нее была великолепная фигура, зеленые глаза, пепельно-светлые волосы; она источала эротизм. Янукова блистала в «Мудреце». «Ах, как ее одел Эйзенштейн — шелка и страусовые перья!» — вспоминала Юдифь Глизер. «Но самое главное — как он ее раздевал! В самые серьезные моменты с нее неожиданно, как-то невзначай, падало платье, и она оставалась в одном трико, да еще в черном, да еще с цилиндром на голове! Она казалась заморской статуэткой»[15]. Эйзенштейн заставил ее выполнять непристойный, захватывающий дух акробатический номер: в «приливе страсти» она взбиралась на трехметровый шест, «выраставший» из паха Александра Антонова. Каждый раз, когда Янукова проделывала свой трюк, Эйзенштейн в волнении выбегал из зала и ждал в фойе, пока публика не взорвется аплодисментами.

Эйзенштейн не имел успеха в отношениях с женщинами и пытался справляться у матери о причинах своих неудач. Роман с Януковой быстро увял, не приведя к серьезным последствиям. Ее окружали поклонники, и дожидаться Эйзенштейна она не стала. Позднее у нее было много романов — по мнению некоторых, слишком много — с разными знаменитыми и влиятельными людьми. В их числе были летчик-полярник Михаил Водопьянов, актер Алексей Дикий, режиссер Николай Охлопков и даже Эрвин Пискатор, приехавший в 1931 году в Москву ставить «Восстание рыбаков». В результате Пискатор отдал Януковой роль, которая предназначалась для Лотте Ленья.

Если Янукова быстро охладела к Эйзенштейну, то Агния Касаткина, которую режиссер называл блондинкой «с этим именем во вкусе Достоевского» (как сказано в дневнике, «with this Dostoevsky name»[16]), активно вмешалась в его интимную жизнь.

[15] *Глизер Ю.* Эйзенштейн и женщины // Киноведческие записки. *1990.* № 6. С. 124.

[16] Ее имя вызывает ряд «достоевских» ассоциаций: Касаткина перекли-

Она пригласила Арона Залкинда, известного психолога и психоаналитика, на представление «Мудреца» и заставила Эйзенштейна встретиться с ним и пройти у него курс лечения. Яркий персонаж московского психоаналитического общества, Залкинд находился под влиянием Альфреда Адлера и лечил неврозы красных комиссаров, новоявленной знати. Залкинд отнюдь не выступал за освобождение влечений. Напротив, главной заповедью пролетарской сексуальности он считал воздержание: энергия пролетариата не должна расходоваться на секс в ущерб его исторической миссии. Он пропагандировал активное вмешательство представителей рабочего класса в личную жизнь своих родственников и друзей. Эйзенштейн сходил на несколько сеансов, но никаких комментариев ни о лечении, ни об этой версии психоанализа не оставил.

Сеансы с Залкиндом ничего не изменили в отношениях Касаткиной и Эйзенштейна. Тем не менее она стала первой женщиной, которая попыталась добиться от него интимной близости. Позднее Эйзенштейн написал об этом событии по-английски, дабы отдалить его от себя даже на языковом уровне: «Агния. The first I slept with»[17].

Агния Касаткина даже переписывалась с Юлией Ивановной и выражала уверенность, что у них с Эйзенштейном может быть общее будущее. Когда Эйзенштейн ушел от нее, разбив ее надежды, она попыталась отравиться, но выжила и позднее вышла замуж за высокопоставленного партийца. Эйзенштейн несколько раз сталкивался с Агнией и ее ребенком, поскольку они жили в том же доме, что и его позднейшая любовница Елизавета Телешева.

Эти потрясения породили в Эйзенштейне крайнюю неуверенность. Он не мог разобраться в своей сексуальности. Проблемы с женщинами подталкивали его к мысли о собственной гомо- или бисексуальности. Григорий Мормоненко, выбравший себе псевдоним Александров, привлекательный молодой человек с голубыми глазами, золотистыми волосами, мускулистым телом и очаровательной улыбкой, был повышен в статусе, превратившись из обычного студента в ближайшего ассистента. Гриша строил свою жизнь

кается с Колей Красоткиным из «Братьев Карамазовых», Агния — с Аглаей из «Идиота». Связь имени Агния (греч. «непорочная») с «агнцем» и французским *agneau*, «барашком», рифмует ее с другой героиней «Идиота», Настасьей Филипповной Барашковой.

[17] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 323. Л. 12. [«Первая, с кем я спал» (англ.).]

по образцу «стального супермена» Шерлока Холмса, заражая Эйзенштейна своей животной жизнерадостностью. Эйзенштейн считал, что его актер и ассистент достиг полного («патологического») подавления рефлекторных реакций, став идеальной марионеткой (на эти размышления его навела опечатка в «Известиях», превратившая Гришину настоящую фамилию в «Марионенко»[18]). Гриша происходил из рабочей семьи с Урала, вырос в Екатеринбурге и начал выступать на сцене с девяти лет. Его жизнелюбие и мастерское умение плести небылицы очаровывали окружающих. Он всегда мог простым языком объяснить сложные вещи — талант, которым Эйзенштейн восхищался. Гриша имел успех у всех: женщин, стариков, детей, милиционеров, позднее — даже миллионеров. Но он не был ни искателем эротических приключений, ни эротическим двойником своего учителя. В те времена он наслаждался моногамным супружеством с актрисой пролеткультовской труппы Ольгой Ивановой и безоговорочной преданностью Эйзенштейну.

Годы спустя Эйзенштейн вернется в дневнике к своим отношениям с Агнией, Верой и Гришей. Он попытается проанализировать их, по крайней мере, частично, ибо все его последующие любовные сюжеты воспроизводили одну и ту же схему. Агния Касаткина бросила ради Эйзенштейна своего возлюбленного — Бориса Арватова. В середине двадцатых годов у Арватова обнаружили серьезное психическое расстройство, причиной которого было военное ранение, а не любовная драма. Эйзенштейн отверг диагноз. Арватов регулярно являлся ему в ночных кошмарах, преследуя его на белом коне[19]. «3 января 1927. Ган сошел с ума. Психическая травма — ревность к Шуб в отношении меня. Эротической и моральной. За моральное господство над ней par excellence. Блестящий по бездарности постановки вопроса допрос Ганушкина (психиатра) Эсфири Ильинишны: "Действительно ли Э. выдающийся ("гениальный") человек или он один имеет условия и возможности конкретизировать и утилизировать носящиеся в воздухе идеи" [...] Сюда вспоминается второй случай из сферы Ганушкина. Le cas Arvatoff — Kassatkina [Случай Арватов — Касаткина]. И опять я замешан. Кто следующий?»[20].

[18] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1102. Л. 2. См. также: Мнемозина. Вып. 2. С. 255.

[19] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 323. Л. 1–2.

[20] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1104. Л. 98–99.

Два конструктивиста сошли с ума по вине Эйзенштейна. По крайней мере, так думал сам Эйзенштейн. Они потеряли рассудок из-за женщин, которые хотели Эйзенштейна, но к которым он не прикасался. Самым важным для него была власть, которую он имел над женщинами. Это единственное, что приносило ему удовлетворение и могло иногда развлечь.

Эйзенштейна тревожило отсутствие эротического возбуждения. Было ли это патологией? Утешение было найдено не в беседах с Залкиндом, а в истолковании Фрейдом сексуальности Леонардо да Винчи. Эта модель помогла Эйзенштейну понять себя самого. Он обнаружил поразительную параллель с собственной сексуальностью и видел себя русским Леонардо, разумеется, в трактовке Фрейда. Этот анализ освободил его от стыда и страха перед импотенцией или гомосексуальностью. Подобно Леонардо, он стоял над сексуальными желаниями и мог сублимировать их в искусстве.

Если у него и были сексуальные отклонения, то, скорее, в сторону бисексуального андрогина, чей культ в России начала века установили символисты. Этот образ, постоянный мотив его гомоэротических рисунков, льстил Эйзенштейну. В них, равно как и в непристойных шутках, он изживал свои сексуальные фантазии.

Следуя Фрейду, Эйзенштейн практиковал культ творческой сублимации с классической серьезностью.

1924
Прыжок в кино: «Стачка»

Весь декабрь 1923 года Эйзенштейн провел, работая над новым спектаклем «Противогазы». Сергей Третьяков взял сюжет из газеты, превратил его в производственную мелодраму и опубликовал в «ЛЕФе». На газовом заводе взрывается труба. Из-за халатности директора на завод не завезли достаточное количество противогазов, и рабочим приходится бороться с неисправностью в отравленной атмосфере. Спасая оборудование, погибает сын директора. Его беременная жена обещает назвать сына «Противогазом». Директора сыграл Максим Штраух; героическую роль его сына исполнил Борис Юрцев — рыжий клоун из «Мудреца». Спектакль напоминал проекты, которые планировались лабораторией по моделированию новых поведенческих форм, задуманной Эйзенштейном и Арватовым еще во время работы над «Мексиканцем». Эйзенштейн поставил пьесу прямо в цеху Московского газового завода.

Решение играть спектакль на заводе было принято из практических соображений. Пролеткульт лишился собственного театрального помещения. На волне крепнущего НЭПа бесприбыльный Пролеткульт выехал из Эрмитажного театра и передал здание Театру оперетты. «Прекрасная Елена» Оффенбаха привлекала большую аудиторию и приносила больше денег, нежели пьесы Плетнева. Пролеткульту отвели плохо оборудованное помещение далеко от центра города, в цыганском ресторане «Яр», но театр отказался от этого нового пристанища. После исполнения «Мудреца» в небольшом зале на Воздвиженке Эйзенштейн остался без места для репетиций и спектаклей. Здание на Воздвиженке только что занял Секретариат ЦК партии. В 1925 году в это здание въехал ВОКС — новообразованное Всероссийское общество культурных

связей с зарубежными странами. Эйзенштейн был вынужден переезжать из клуба в клуб. «Мудрец» требовал много оборудования — канаты, трапеции, кольца — и его точной установки, иначе опасное представление угрожало жизни исполнителей. Перевозить этот спектакль из одного помещения в другое было просто невозможно. Они играли «Слышишь, Москва?» в здании Горкома, когда там не было намечено никаких митингов или выступлений. Представления устраивались реже, чем хотелось. Дневные занятия по большей части были отменены. Такое положение вещей было еще одним следствием НЭПа: государственная поддержка театров была урезана, а помещения отданы частникам. Даже Форегтер вынужден был сначала коммерциализировать, а затем и закрыть свой театр. Так что решение играть спектакль на газовом заводе было следствием необходимости.

Годом раньше Мейерхольд поставил на Киевском заводе «Арсенал» спектакль «Земля дыбом». Это был первый опыт его сотрудничества с Третьяковым, сделавшим «перемонтаж» пьесы Марселя Мартине. Мейерхольд дал на фабрике только одно гастрольное представление, после чего перенес спектакль в традиционный театр. Эйзенштейн превратил вынужденный переезд в заводское пространство в программу: завод стал элементом спектакля, производственные процессы — частью действия. Его команда возвела в машинном отделении небольшую деревянную сцену в конструктивистском стиле — со ступеньками и несколькими платформами. Рядом с настоящими турбогенераторами эти пристройки смотрелись довольно жалко. Для зрителей соорудили небольшой амфитеатр. Актеры были одеты в рабочие спецовки. Эйзенштейн использовал реальные заводские шумы — звуки заклепочных молотков, пневматических храповиков, металлических пил. Кстати, также годом раньше композитор-пролеткультовец Арсений Авраамов попытался осуществить нечто похожее в своей «Симфонии гудков». Эйзенштейн рассчитал финал таким образом, чтобы спектакль заканчивался одновременно с началом рабочей смены. Зрители-рабочие должны были сменить актеров, заняв их рабочие места в машинном отделении. Премьера состоялась 29 февраля 1924 года, через четыре месяца после «Слышишь, Москва?».

«Противогазам» не удалось привлечь зрителей из рабочего класса. Художественная публика пришла на два первых спектаклях (с бесплатными контрамарками). Третий спектакль актеры играли перед пустым залом. Четвертый они играть не стали.

Теоретически, такой результат не должен был обескуражить создателей. Согласно «жизнестроителям» из ЛЕФа, искусство постепенно должно было отмереть. Однако Эйзенштейн долго не мог оправиться от фиаско. Он был раздавлен реальным опытом постановки: завод жил одной жизнью, театр — другой. Маяковский и ЛЕФ поддержали спектакль, но критики высмеивали его «доисторический, наивный натурализм»[1]. «Противогазы» с треском провалились, катапультировав своего режиссера в другой вид искусства — кино.

Через месяц после провала, в конце марта 1924 года Эйзенштейн сидел с Эсфирью Шуб в монтажной Кинокомитета. Работа комитета заключалась в том, чтобы избавлять зарубежные фильмы от буржуазной идеологии перед тем, как они дойдут до советского зрителя. Шуб в тот момент перемонтировала «Доктора Мабузе» Фрица Ланга, выпускаемого в повторный прокат, и сокращала две серии фильма в одну под новым названием «Позолоченная гниль». Эйзенштейн активно ей помогал и лично написал идеологически окрашенные титры. Доктор Мабузе, демонический тиран, гипнотизер и психоаналитик, разоблачался как воплощение упадочнического Запада.

Эйзенштейн искал работу в кино и возлагал свои надежды на Эсфирь Шуб. Годом ранее он уже вел переговоры с Комитетом, но безрезультатно. Шансы снять настоящий фильм были минимальными. Если до Октябрьской революции Россия еще производила 334 фильма в год, то в 1923 году было снято только 28 фильмов, при этом лишь пять из них — в Москве. Кинопромышленности не хватало всего: электричества, пленки, киноаппаратуры, специалистов. Многие профессионалы — продюсеры, режиссеры, операторы, художники, актеры, техники — эмигрировали. Эмбарго не позволяло России закупать кинопленку. Только после соглашения в Рапалло[2] кинопленка в Россию стала поступать из Германии. Немногочисленные постановки, выходившие за рамки агитационных роликов, продолжали традицию дореволюционного кино, основанного на своеобразном анахронизме. Русская киношкола,

[1] *Алперс Б.* Театр социальной маски [1931] // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. М., *1977*. Т. 1. С. 151.

[2] 16 апреля 1922 года в итальянском городе Рапалло наркоминдел Советской России Г. Чичерин и глава германского МИДа В. Ратенау подписали договор, предусматривающий политическое сотрудничество двух государств-изгоев. — *Примеч. ред.*

комбинируя элементы культуры *XIX века* — эпические романы, жанровую живопись передвижников, натуралистический психологизм Художественного театра, — выдавала конечный продукт за искусство *XX века*. Медленный повествовательный ритм, преимущественно статичные кадры; крайне осторожное использование монтажа, якобы срезающего нюансы психологических переходов в актерской игре; многочисленный реквизит, загромождающий кадр, — все это создавало атмосферу антикварной лавки. Старое кино продолжало жить. В 1922 году Александр Пантелеев, снявший первые советские агитки «Уплотнение» (1918) и «Чудотворец» (1919), поставил крепко сбитую мелодраму с грустным концом «Нет счастья на земле». Нуждающийся молодой человек болен туберкулезом; его юную хорошенькую жену соблазняет на яхте богатый друг. После радикальной реформы семейного права в 1918 году развод перестал быть юридической проблемой, но не смог стать сюжетом фильма. Поэтому муж кончает собой, а жена теряет рассудок на его могиле. Глубокий пессимизм традиционного русского фильма не поколеблен революцией. Лишь несущественные детали указывают на новую реальность: муж служит не в банке, а в Смольном (штаб-квартире большевиков), соблазнитель — эмигрант, вернувшийся в Петроград с американским паспортом и долларами. Еще невероятнее было сохранение традиции русского исторического фильма в жанре аллегорий, ориентированных на фаталистскую философию истории, далекую от классовой доктрины Маркса. Революционные потрясения толковались как действие мистических сил, в том числе как явление Антихриста. Когда в 1921 году поступил заказ на фильм о голоде в Поволжье, режиссер Владимир Гардин избрал для экранизации символистскую пьесу «Царь Голод» Леонида Андреева. В основу фильма о революции под названием, вдохновленным «Коммунистическим манифестом» Маркса «Призрак бродит по Европе» (1923), Гардин положил мистический рассказ Эргара Аллана По «Маска красной смерти».

Кулешов по-прежнему ставил этюды со студентами и временами получал по 17–19 метров пленки для своих монтажных экспериментов. Он считал, что русская повседневность недостаточно фотогенична: в ней слишком мало современных динамичных объектов, таких как автомобили, поезда, самолеты, слишком мало фотографически приемлемой натуры — мостов, радиовышек, небоскребов. Вертов мечтал о новом кино, освобожденном от балласта старых художественных форм, но мог снимать только еже-

недельную «Киноправду». В 1924 году застоявшаяся кинопромышленность постепенно начала оживать. В феврале связанные с кинематографом люди и влиятельные журналисты, такие как Михаил Кольцов и Николай Лебедев, объединили усилия и учредили Ассоциацию революционной кинематографии (АРК). Эта группа стала мощной общественной силой. В своей декларации, напечатанной в «Правде» от 27 февраля, группа заявляла, что за семь лет советской власти все еще не возникло советского кинематографа. Среди подписантов стояло также имя Эйзенштейна, хотя тогда он еще не имел к кино никакого отношения. Деятели АРК требовали радикальных перемен и государственных субсидий. XIII съезд партии отреагировал в мае: слабое государственное ведомство Госкино было объявлено неэффективным. Оно было основано лишь двумя годами ранее с бюджетом в 500 тысяч рублей. Теперь же на его текущем счету оставалось только 3000 (в пересчете на данные денежной реформы 1924 года). Вместо него партия обещала создать Совкино — учреждение, которому предоставлялся статус монополии и 4 миллиона начального капитала. В программной статье, напечатанной в «Правде» годом раньше, Троцкий назвал кинематограф «великим конкурентом не только кабака, но и церкви»[3].

1924-й ознаменовался бумом в кино. Одно лишь производство Госкино выросло с 5 до 25 фильмов. В целом вся страна выпустила 76 фильмов (по сравнению с 28 в предыдущем году). Из эмиграции вернулись известные режиссеры — Яков Протазанов, Вячеслав Висковский, Петр Чардынин. Свои первые полнометражные фильмы сняли Кулешов и Вертов: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и «Киноглаз». Некоторые ленты принесли даже коммерческий успех, как например «революционный вестерн» Ивана Перестиани «Красные дьяволята».

В 1923 году Пролеткульт основал «Пролеткино», собственную кинематографическую организацию, издававшую журнал и владевшую небольшой киностудией. Влиятельный идеолог Пролеткульта Платон Керженцев сформулировал концепцию нового пролетарского фильма еще в 1919 году. Он утверждал, что пролетариату в кинофильмах не нужны ни Достоевский, ни Пинкертон.

[3] *Троцкий Л.Д.* Водка, церковь и кинематограф // Правда. 12 июля *1923*. № 154. Цит. по: *Троцкий Л.Д.* Сочинения. Серия IV: Проблемы культуры. Т. XXI: Культура переходного периода. М.; Л.: ГИЗ, *1927*. С. 45.

Народу нужно видеть сами массы, творящие историю; только кинематограф способен выполнить эту задачу[4].

Эйзенштейна увлекли монтажные возможности, которые открывал кинематограф. Он уговаривал руководство Пролеткульта, то есть собственного начальника Плетнева, запустить свой фильм. Плетнев мог бы написать сценарий, Эйзенштейн — выступить режиссером и задействовать актеров своей труппы. Он легко внушил эту идею энергичному Плетневу.

Эйзенштейн задумал фильм как массовое действо в духе Пролеткульта, но, следуя программе ЛЕФа, рассматривал его как «производственный сценарий», как учебное пособие для мирового пролетариата. Фильм научит рабочих, как организовывать и осуществлять демонстрации, стачки, восстания — и революцию. Студенты Эйзенштейна занялись сбором фактов, Максим Штраух принялся конспектировать «Технику большевистского подполья», два объемистых тома, вышедших в 1922 году. Эйзенштейн и Плетнев составили план серии в восьми частях, назвав его «К диктатуре». Они намеревались проиллюстрировать всю историю российского рабочего движения, от первых подпольных типографий до Октябрьской революции.

В Пролеткульте снять фильм было невозможно. Дмитрий Бассалыго уже работал над похожей картиной, состоящей из шести серий, «Из искры пламя», о борьбе русских текстильных рабочих. Поэтому Эйзенштейн понес свой план в Госкино. На этот раз все сложилось в его пользу. Кинопромышленность переживала подъем, и Эйзенштейн знал все о новых реформах. Бориса Михина, к которому Эйзенштейн обращался за разрешением снять «Дневник Глумова», как раз назначили директором 1-й фабрики Госкино, бывшей киностудии Александра Ханжонкова — крупнейшего дореволюционного продюсера. Михин нуждался в новых людях, чтобы справиться с быстро растущим производством. Эксцентричный молодой человек с высоким голосом и торчащей во все стороны шевелюрой пришел как раз в нужный момент. Михин выбрал для постановки «Стачку», стоявшую пятым эпизодом в плане Эйзенштейна. 1 апреля они подписали договор.

Под диктовку Эйзенштейна Григорий Александров и Иван Кравчуновский карандашом писали сценарий в школьных тетрад-

[4] *Керженцев П.* Классовая борьба и кино // Кинематограф: Сб. ст. М., *1919*. С. 87.

ках. Они включили в него всевозможные сочные эпизоды в духе *гиньоля*. Одного рабочего разрезал пополам станок; другой падал в котел с кипящей сталью. Монтажные стыки смаковали контрасты. В супе, который ели рабочие, плавал бычий глаз; этот глаз должен был перейти наплывом в монокль капиталиста, смотрящего в киноаппарат. Плетнев обуздывал фантазию сценаристов, стараясь подыскать каждой сцене конкретное историческое соответствие. Когда сценарий был закончен, Пролеткульт отказался отдавать Эйзенштейна Госкино. Он все еще числился их работником. Михин предложил компромисс: фильм будет делаться как совместная продукция Пролеткульта и Госкино. Плетнева, Эйзенштейна, Александрова и Кравчуновского внесли в договор как коллектив авторов.

Госкино, за исключением Михина, было не в восторге от приглашения на работу новичка. Да, Эйзенштейн проявлял энтузиазм, и за спиной у него было несколько успешных театральных постановок, но он совершенно не разбирался в кино. Эйзенштейна попросили снять несколько пробных сцен. Пробы оказались менее чем убедительными, хотя Михин и направил в группу своего самого опытного оператора, Эдуарда Тиссэ. Теперь Михину пришлось бороться уже не только с Пролеткультом, но и с собственным начальством в Госкино. После двух хаотичных съемочных дней Госкино потребовало увольнения Эйзенштейна. Михину и Тиссэ пришлось подписать заявление, в котором они брали на себя всю финансовую ответственность за возможное фиаско. Госкино распорядилось, чтобы Михин каждый день присутствовал на съемках, и назначило консультантом фильма Кирилла Шутко.

В июне они начали снимать в Коломенском, на заводе, изготовлявшем железнодорожные вагоны, затем перебрались во двор кинофабрики на Житной улице. Сняли пруд у Симонова монастыря, лес в Сосновом Бору и «кадушкино кладбище» шпаны в Лужниках. Подозрительный и эгоцентричный Эйзенштейн был не самым легким напарником. Он устраивал сцену всякий раз, когда его требования не выполнялись. Он видел в Михине не защитника, а надсмотрщика из Госкино, который урезал его требования на каждом шагу и мошенничал. Эйзенштейн просил тысячу статистов для сцены демонстрации. Михин попытался объяснить, что и пятьсот прекрасно заполнят кадр. Между ними вспыхнула ссора. В итоге Михин обманул Эйзенштейна, выдав пятьсот статистов за тысячу. Чтобы сэкономить деньги на другой массовой сцене, Михин пред-

ложил Эйзенштейну снять в качестве начала стачки настоящий митинг настоящих рабочих — завод пригасил выступить с речью Троцкого, ради которой массы заполнили заводской двор. Но уже на следующий день у Эйзенштейна возникло новое требование: ему нужна была крупная жаба. К тому времени, когда жабу поймали, солнце уже село. Подобные дни даже Михина приводили в ярость. Позднее, впрочем, Михин признал, что требования, казавшиеся на съемочной площадке капризами, были продиктованы железной волей режиссера. Эйзенштейн обладал предельно точным видением каждой сцены и не шел ни на какие компромиссы.

Работа на съемочной площадке отнимала все время и энергию Эйзенштейна. Жизнь состояла только из делания кино. Все лето напролет их команда снимала без перерыва. Они закончили съемки в октябре и осенью смонтировали фильм. К концу 1924 года лента была готова. Руководителей Госкино она настолько впечатлила, что те даже не потребовали от Михина нести ответственность за промахи режиссера, который не уложился в сроки и перерасходовал пленку. Зато неопытный дебютант смог ухватить революцию как *кинематографическое*, динамичное и трагическое событие. Кадры фильма выдерживали сравнение с конструктивистской живописью и фотографией; актерская эксцентрика соперничала с театром Мейерхольда. Вместе с тем необычные сопоставления кадров и их жестокость — ребенка отрывали от матери и бросали в лестничный пролет (до сих пор только Эрих фон Штрогейм отваживался показывать нечто подобное!) — достигали беспрецедентного, глубоко шокирующего воздействия. Радикальный монтаж Эйзенштейна был по-настоящему новаторским. Вместо привычных 40–60 склеек на часть здесь их было 379. Сцена, длящаяся порядка пяти минут, содержала около 100 кадров, длина которых варьировалась от 15 «кадриков» до 1,5 метров. Новичок оказался проницательным и пристрастным знатоком кино. Он уловил и переструктурировал его возможности. Комический трюк «политого поливальщика» он превратил в жестокое избиение, садовый шланг — в смертельное оружие. Казаки гарцевали по лестницам на лошадях, их сложный цирковой балет Эйзенштейн превратил в зловещую прелюдию расправы. Больше всего зрителей поразил финал: от кадров забиваемого быка Эйзенштейн перескакивал к расстрелу демонстрации. Публика сперва не уловила метафору. Многие зрители думали, что резня происходит на скотобойне. Другие выдвигали догадку, что на скотобойню врываются голодные забастовщики.

Свой кинематографический «монтаж аттракционов» Эйзенштейн организовал как последовательность запрограммированных зрительных шоков. Он заявлял, что искусство — это способ управлять человеческим опытом; его картина и впрямь пропускала зрителя через мясорубку. Монтаж позволил Эйзенштейну, «киноинженеру», сведущему в том, как управлять психикой, создать комбинацию из стимулов, которые, будучи связанными произвольно, тренировали социальные рефлексы — классовую ненависть и классовую солидарность. Он пытался достичь сходного воздействия и в театре, но после первых опытов обнаружил, что в кино его система комбинации шоков может применяться более эффективно. На киноизображение — благодаря его большей абстрактности — зрители реагировали быстрее, чем на исполнение «во плоти». Кинокадр — сфотографированная картина — способствовал более быстрому развязыванию потока ассоциаций, нежели реальная игра актеров на сцене. С помощью монтажа Эйзенштейн соединил расстрел демонстрации (игровая сцена, данная общими планами) с реальным забиванием быка. В этой документальной съемке, разбитой на планы, камера постепенно приближалась и останавливалась на крупном плане широко открытого бычьего глаза. Физиологический ужас, пережитый при виде реальной смерти животного, переносился тем самым на сыгранную сцену массового убийства беззащитных людей: никакой актер не смог бы создать столь же жуткий всеобъемлющий эффект. Это воздействие основывалось не на логическом сопоставлении скотобойни с расстрелом демонстрации. Напротив, перенос эмоционального переживания с одного события на другое служил основой воздействия фильма, венчавшегося финальным титром: «Помни, пролетарий!».

Стал ли внезапно марксистом аполитичный молодой человек из буржуазной семьи, не разглядевший политические масштабы революции и Гражданской войны? Было ли это вхождение в кино чем-то большим, нежели причудой его биографии? Его окружение — не масоны и розенкрейцеры, а Мейерхольд и Левый фронт — составляли в высшей степени политизированные художники. Более всего, однако, на него повлияли их призывы модернизировать театр, язык, мышление — задача, которую они называли «революцией в искусстве». Театральные постановки Эйзенштейна были социально ангажированными, но даже их автор Сергей Третьяков, и тот оценивал работу Эйзенштейна как формальный эксперимент. Эйзенштейн не углублялся в большевистскую идеологию. Решение

не следовать за отцом в эмиграцию и остаться с красными во многом было продиктовано личными мотивами, а не политическим выбором. Новый режим освободил его от необходимости преуспеть в буржуазной карьере инженера, на которую его настойчиво настраивал отец. Мать вряд ли могла предотвратить неуправляемые зигзаги в увлечениях сына, приведшие его от занятий японским языком к искусству. Пролетарскую революцию Эйзенштейн пережил как свое личное освобождение.

Его первый фильм принес ему славу ангажированного художника, хотя незадолго до своего чудесного превращения он писал матери, что находит пролетарское искусство скучным и физически невыносимым. Новая форма выражения — кино — открыла неожиданную возможность создать нечто действительно оригинальное именно в области пролетарского фильма. Эксперименты Эйзенштейна были далеки от всех бытующих в то время киноформ: и от психологического натурализма традиционного русского дореволюционного кино, и от коммерчески успешных голливудских фильмов, и от в высшей степени стилизованного искусства немецкого экспрессионизма. Новый вид искусства пленил Эйзенштейна по многим причинам. Радикальный авангардный подход к искусству — деформация, фрагментация, динамизм, разрывы, симультанность, взаимопроникновение времени и пространства — был в кино технически обоснован. Киноаппарат мог деформировать и членить реальность на куски, а затем заново собирать их каким угодно образом. Он мог ускорять или замедлять течение времени. Нарративные «аномалии» — отсутствие мотивировок, хаос деталей, алогизм, незаконченность — стали основой поэтики свободных ассоциаций. Кино было футуристической формой *par excellence*. Оно давало полную свободу для игры со стимулом и реакцией, с пространством и временем, с причинностью и случайностью, с человеческим телом в движении и ритмом как таковым. Кинематограф обладал и еще одной притягательной чертой. Эйзенштейн открыл для себя не только власть над временем и пространством, но и власть над реальными людьми. Ему *в унисон* подчинялись тысячи. Движение городского транспорта и работа завода могли быть остановлены по *его* приказу. Массы могли быть собраны на фабричном дворе, чтобы слушать Троцкого, но в действительности они принадлежали *ему* и *его* фильму. Эти претензии на власть — если его теория аттракционов верна — вскоре приобретут еще больший размах. Не только массы *перед* киноаппаратом,

но и миллионы зрителей по всему миру начнут вскакивать с мест, кричать, плакать в соответствии с *его* замыслом, *его* монтажом аттракционов.

По стечению обстоятельств массы перед аппаратом были одеты как русские пролетарии, а не как римские или вавилонские воины в «Нетерпимости» Гриффита, служившей для Эйзенштейна образцом. Их действия разворачивались в современных индустриальных пространствах: на заводах, мостах, в городском пейзаже. Сюжетом стала историческая судьба угнетенных и обездоленных, и силу своего воздействия фильм черпал из солидарности этих угнетенных. Материал (массы, которые изображала перед киноаппаратом толпа статистов), опыт манипулирования массами в зрительном зале и футуристические возможности кинематографа — вот что в конечном итоге сделало Эйзенштейна большевиком. Новое искусство вобрало его очень личные пристрастия, и, хотя основные элементы фильма, его тема, сюжет, адресат были по существу коллективными, *он* был его автором и стал полубогом.

Едва ли случайно, что первый опыт Эйзенштейна в коллективном искусстве закончился огромным скандалом об авторстве. Кто являлся автором «Стачки» — этого, без сомнения, впечатляющего произведения? Конфликт стал назревать еще во время съемок. Плетнев требовал от своего подчиненного письменных и устных отчетов о проделанной работе. Его раздражало, что Эйзенштейн не успевал уложиться в отведенные сроки. Эйзенштейн нашел такое обращение унизительным и нарушил договоренности.

Поначалу газеты объявили фильм плодом коллективных усилий Плетнева и Эйзенштейна. Однако летом киножурналы опубликовали фотографии Эйзенштейна на съемочной площадке, приписав ему единоличное авторство. В интервью, данном в январе, Эйзенштейн винил в проволочках руководителей Пролеткульта, которые неоднократно отвлекали его от монтажа фильма. Он был вынужден спасать картину от исправлений, которые навязывало руководство Пролеткульта, слабо разбиравшееся в проблемах композиции фильма. Он демонстративно благодарил директора фильма Михина, отмечая, что Пролеткульт никогда доселе не проявлял столько внимания к его работе[5]. Его нововведения в «Мексиканце»

[5] *Г. Г-зд.* Эйзенштейн о своих работах и планах. К выпуску «Стачки» // Киногазета. 20 января *1925*. С. 2; С. Эйзенштейн и Пролеткульт. Беседа с С.М. Эйзенштейном // Новый зритель. 27 января *1925*. № 4. С. 13–14.

приписали Смышляеву; во время работы над «Мудрецом» он боялся, что все лавры достанутся Третьякову. Теперь Эйзенштейн был уверен в своей силе и оригинальности и отказался принять претензии Плетнева на соавторство, поскольку практически не использовал его сценарий.

В течение месяца газеты «Кино» и «Кинонеделя» печатали открытые письма соперников. Плетнев обвинял Эйзенштейна в самоцельном формализме, трюкачестве и подозрительном фрейдизме[6]. Эйзенштейн отвечал, что руководство Пролеткульта (то есть Плетнев) поддерживает мелкобуржуазный реалистический театр с традиционным сюжетом и мещанским оформлением и обвинял это (формально) реакционное руководство в правом уклоне[7]. В своих письмах, не все из которых были напечатаны, Эйзенштейн пытался и для себя прояснить различия между этими видами искусства, приводя в порядок свои мысли. «Театр, не сумевший во славе своей перестать быть театром, когда это стало нужным, естественно незаметно затрется, как архаичный извозчик, затираемый с одной стороны автобусом — кино, технически более современным, а с другой — марширующими звеньями пионеров, строителей нового быта, где насквозь буржуазный институт театра уже не понадобится»[8]. 24 февраля 1927 года Эйзенштейн записал в дневнике: «Тенденция моей работы в Пролете — было не создание театра, а заготовка новых шаблонов (стандартов) разрешения задач в виде агитревю ("М[удрец]"), агитка политическая ("Москва") для использования целой сетью провинциальных Пролетов. Пролет захотел в лабораторной посуде — ретортах варить варенье. Сделать театр (для пьес Плетнева!), да еще профессиональный! Одно из крупнейших расхождений»[9].

Эйзенштейн сообщил прессе, что ушел из Пролеткульта, потому что тот слишком «правый». Плетнев скорректировал эту версию — это *он* уволил Эйзенштейна, который своими последними выходками и поведением в отношении Пролеткульта создал ситуацию, сделавшую его дальнейшее пребывание в Пролеткульте не-

[6] *Плетнев В.* Открытое письмо в редакцию Кинонедели // Кинонеделя. 3 февраля *1925*. № 6. С. 9.

[7] *Эйзенштейн С.М.* Письмо в редакцию // Киногазета. 17 февраля *1925*. С. 3.

[8] Цит. по: *Юренев Р.* Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод: В 2 т. М.: Искусство, *1985–1988*. Т. 1. С. 99.

[9] Там же.

возможным. Поэтому он освобожден от своей работы. Место Эйзенштейна Плетнев предложил Григорию Рошалю.

Разрыв этот потому получил такую огласку, что за ним стояла куда более масштабная борьба: Левый фронт боролся с «правым» Пролеткультом. Случай Эйзенштейна пришелся как нельзя более кстати для обеих сторон.

Эйзенштейн пытался скрыть свое увольнение или, по крайней мере, приуменьшить его значение. Втайне, однако, он тревожился за свое будущее и попросил своего старого знакомого Константина Елисеева, перебравшегося из Минска в московскую газету «Красный Перец», подыскать ему там работу карикатуриста. Елисеев уже было порадовался за будущее советской политической карикатуры, но тут Мейерхольд великодушно распахнул перед бывшим учеником двери своего театра. Эйзенштейн мог выбирать, что ставить: «Ревизора», «Горе от ума» или «Гамлета». Все это были пьесы, которые Мейерхольд зарезервировал для себя. Они обсуждали возможность постановки «Златопуза» Фернана Кроммелинка в обработке Аксенова. Но разрыв Эйзенштейна с Пролеткультом ознаменовал и его окончательное прощание с театром. После некоторых колебаний он отклонил «единственно приемлемое» для него предложение Мейерхольда, решив всецело посвятить себя — кино[10].

Эйзенштейн знал, как выбираться из конфликтных ситуаций. Он бы никогда окончательно не порвал с Пролеткультом, не будь у него некоторой подстраховки. Теперь он отважился на этот шаг, потому что нашел нового сильного покровителя, Кирилла Шутко, консультанта на съемках «Стачки», которого он назвал своим спасителем в тяжбе с Пролеткультом. Шутко вел дискуссию после первого студийного показа «Стачки» в марте 1925 года. Влиятельный большевик, член нескольких комитетов и редколлегий, Шутко был в восторге от фильма. Он тотчас «усыновил» Эйзенштейна, объявив себя его руководителем, защитником и другом. В юности Шутко учился актерскому мастерству и работал с Мейерхольдом. Затем он ушел в подполье ради дела революции. Теперь он был членом Отдела агитации и пропаганды Центрального комитета.

Эйзенштейн должен был прибегнуть к помощи своего высокопоставленного покровителя, которого он называл «кардиналом»,

[10] *А. Л-ес.* Беседа с режиссером С.М. Эйзенштейном // Кинонеделя. 21 января *1925*. № 4. С. 17.

ибо его положение после апрельской премьеры «Стачки» было шатким. Критики любили его, но киноначальники были настроены враждебно. Расположение последних имело решающее значение для кинорежиссера, особенно новичка. Даже Маяковскому, несмотря на все его влияние, не удалось протащить свой самый значительный сценарий «Как поживаете?» через решающие инстанции. Совкино, по примеру расформированного к тому времени Госкино, могло выпускать лишь небольшое количество фильмов. Молодые таланты нуждались во влиятельных покровителях. Эйзенштейн смотрел на это с чисто прагматической точки зрения. Без помощи Плетнева он бы никогда не смог сделать «Стачку». Теперь более полезным казался Шутко.

Еще до публичной премьеры «Стачка» получила хорошую прессу. Рецензия Хрисанфа Херсонского в «Известиях» от 11 марта и восторженный отзыв Михаила Кольцова в «Правде» от 14-го были только началом. Председатель АРК Николай Лебедев назвал «Стачку» «первой интернациональной картиной»: «Это огромное событие в кинематографии советской, русской и мировой [...] Рискуя испортить Эйзенштейна и нажить ему многих врагов, я утверждаю, что по богатству и смелости фантазии, по мастерству использования актерского и вещного материала, по оригинальности кадров и ритму движения и монтажа в целом ряде моментов он не только превзошел наших доморощенных "Грифицов" с Житной улицы, но и прославленного Давида Варка Гриффита из Голливуда»[11]. Коллеги Эйзенштейна по режиссерскому цеху придерживались иного мнения. Кулешов хранил молчание. На открытой дискуссии в АРКе Вертов обвинил Эйзенштейна в плагиате, утверждая, что тот все взял у него: структуру монтажа, композицию, оформление титров. При этом Эйзенштейн добавил «декадентские изломы», «театрально-цирковые моменты», «трагические [...] позы немого завывания» и целый ряд других качеств и особенностей, взятых не от «жизни как она есть», а от так называемого «театра для дураков»[12]. Сцена на скотобойне, и та была украдена из его «Кино-Глаза».

Эйзенштейн посчитал эти обвинения крайне оскорбительными и в ответ опубликовал в «Киножурнале АРК» статью «К вопросу о материалистическом подходе к форме».

[11] *Лебедев Н.* «Стачка» // Киногазета. 17 марта *1925*. С. 2.

[12] На диспуте в АРК // Киногазета. 24 марта *1925*. С. 5.

Полемика, касавшаяся исключительно понимания искусства, велась обоими оппонентами в грубой обличительной манере. Ярлыки, которые они старались навесить друг на друга, обычно использовались в полемике с политической оппозицией. Вертов назвал Эйзенштейна «уклонистом»; Эйзенштейн заклеймил Вертова оппортунистом и меньшевиком, который увлекся «искусством ради искусства», пуантилизмом, импрессионизмом, пантеизмом, не думая о том, как повлиять своей работой на пролетариат[13]. Прием, оказанный их фильмам за рубежом, невольно подлил масла в огонь. На Выставке декоративных искусств и индустрии в Париже в 1925 году «Стачка» получила золотую медаль, а «Кино-Глаз» увез домой серебряную.

Помирить двух членов ЛЕФа попытался Борис Арватов. Он заявил, что они ведут себя как «художники-интеллигенты», попрежнему мыслящие в старых категориях индивидуального творчества. Их произведения в действительности не так уж и разнятся[14]. Казимир Малевич и Виктор Шкловский тоже были втянуты в полемику. Шкловский предлагал признать, что «удача “Стачки” была неудачей. Удача была камерная, газетная [...] “Стачка” Эйзенштейна неэкономна. Ее связи тяжелы для восприятия зрителя и они не овладевают зрителями»[15].

Свою выразительную мощь «Стачка» не утратила и по сей день, но в ту эпоху фильм должен был произвести эффект разорвавшей бомбы. Он не имел ничего общего с русским кинематографом; большое влияние оказал на него театр Мейерхольда и русский конструктивизм. «Стачка» была детищем Левого фронта. Неудивительно, что пресса и прокатчики заняли в оценке фильма противоположные позиции. После премьерных показов «Стачки» в кинотеатрах прокатчики развернули в газетах кампанию протеста

[13] *Эйзенштейн С.М.* К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. С. 114–115. <Ср. также соображения о «Киноправде» Вертова: «[...]Берет она аттракционностью тем и чисто внешним формальным мастерством монтажа отдельных кусков, скрывая их короткометражностью “бесполое” эпическое “изложение фактов”» (*Эйзенштейн С.М.* Монтаж киноаттракционов [1925] // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, *2004*. Т. 1: Чувство кино. С. 444). — *Примеч. ред.*>

[14] *Арватов Б.* «Агит-Кино» и «Кино-Глаз» // Киножурнал АРК. *1925*. № 8. С. 3–4.

[15] *Шкловский В.* Необходимое зло // Киногазета. 10 ноября *1925*. С. 2.

против фильма. Они доказывали, что Эйзенштейн потратил слишком много денег, израсходовал слишком много пленки и принес слишком маленький доход. Зрители хотят сюжета, а его-то в фильме и нет. При этом картина стоит вдвое дороже, чем «Мистер Вест» Кулешова, и вчетверо дороже, чем «Враги» опытного кинеремесленника Чеслава Сабинского. «Стачка» делала настолько маленькие сборы, что ее вскоре сняли с проката, заменив «Багдадским вором» с Дугласом Фэрбенксом в главной роли.

Несмотря на все кривотолки, Госкино предложило Эйзенштейну годовой договор на работу режиссером. Документ он подписал 14 апреля 1925 года. Договор гарантировал ему шестьсот рублей в месяц; во время съемок и командировок эта сумма удваивалась. Эйзенштейн начал посылать матери пятнадцать рублей в месяц. (Благодаря денежной реформе 1924 года миллионы исчезли из обиходного языка.)

На съемках «Стачки» Эйзенштейн близко узнал оператора Эдуарда Тиссэ, тихого, твердого человека, отличного спортсмена и опытного профессионала, на которого можно было полностью положиться. Тиссэ был родом из Латвии, с 1914 года он снимал хронику, работал фронтовым кинооператором, что подготовило его для работы с батальными сценами на натуре. Тиссэ знакомил Эйзенштейна с премудростями профессии практическим путем: например, развинтил свой собственный киноаппарат марки «Éclair» и показывал Эйзенштейну, как это устройство работает. В те времена Эйзенштейн и его ассистент Гриша бегали в рубашках, сшитых из шерстяных одеял. Эдуард же всегда носил клетчатый костюм, сорочку с накрахмаленным воротничком и начищенные желтые туфли. Под его влиянием Эйзенштейн и Александров сменили свои шерстяные рубахи на клетчатые пиджаки.

Эйзенштейн отклонил предложение Госкино снять остальные эпизоды «К диктатуре» в сотрудничестве с Пролеткультом. В любом случае, это стало невозможным после его увольнения. Следующим фильмом Эйзенштейн задумал «Конармию». Это должно было быть грандиозное массовое кино. В качестве возможного сценариста обсуждался Исаак Бабель. В число консультантов должны были войти комдивы Семен Буденный и Климент Ворошилов, которых Эйзенштейн назвал «фактическими инициаторами» фильма. В декабре 1924 года для московского филиала ленинградской студии Севзапкино Эйзенштейн написал сценарий. Его соавторами были Григорий Александров и Яков Блиох, бывший комиссар Пер-

вой конной. Но у киностудии не нашлось достаточно денег, чтобы финансировать эту гигантскую постановку. Велись переговоры о создании фильма об импорте и экспорте пушнины для Госторга, советской внешнеторговой организации. В 1926 году этот фильм поставил Дзига Вертов, назвав его «Шестая часть мира».

Но обстоятельства вновь сложились иначе.

1925
Три месяца и вся жизнь: «Броненосец “Потемкин”»

17 марта 1925 года ЦИК постановил, что заказ на создание центрального фильма к 20-летней годовщине революции 1905 года будет передан Эйзенштейну. Комиссию по подготовке праздника возглавлял нарком просвещения Анатолий Луначарский; в нее также входили Малевич, Мейерхольд, Плетнев, Шутко, член ЦИК Леонид Красин и первый секретарь Московского горкома Василий Михайлов. Сценарий фильма написала Нина Агаджанова, жена Кирилла Шутко. Комиссия предложила развернуть в фильме панораму важнейших событий 1905 года: русско-японскую войну, расстрел петербургских рабочих 9 января («Кровавое воскресенье»), царский манифест, обещающий гражданские свободы, созыв Государственной думы, всеобщую забастовку, вооруженное восстание в Москве, бои на баррикадах. Сначала предполагалось, что Плетнев и Агаджанова переработают сценарий вместе, но вскоре выяснилось, что ни Плетнев, ни Эйзенштейн больше не желают друг с другом сотрудничать, и комиссия остановила свой выбор на Нине.

Фильм был лишь одним пунктом в детально разработанной программе празднества. Мейерхольду предстояла поездка в Европу; там он должен был связаться с Прокофьевым и предложить ему написать симфонию к фильму. Малевич отвечал за художественное оформление зрелища. Что касается съемок фильма, то комиссия полагала, что к сроку поспеет только один из эпизодов. Работа над картиной будет продолжаться и превратится в цикл, который увенчают события 1917 года.

Решение комитета, подталкиваемого Кириллом Шутко, было для молодого режиссера громадной удачей. Эйзенштейн получил важнейший госзаказ года: фильм к юбилею. Единственное усло-

вие состояло в том, что он должен был закончить один из эпизодов к 21 декабря. Планы с «Конармией» были отложены в долгий ящик.

Разъясняя в одном из интервью детали проекта, Эйзенштейн заявил, что фильм «1905 год» будет таким же грандиозным, как немецкие «Нибелунги». Съемки должны были проходить в Москве, Ленинграде, Одессе, Севастополе, Тифлисе, Батуми, Баку, в Туркестане, на Кавказе и в Сибири, под Тамбовом и в районе Иваново-Вознесенска. Коротко говоря, по всему Советскому Союзу. Эйзенштейн сообщил, что главным героем картины будут массы, а сюжета не будет вовсе. В своем воображении он уже видел впечатляющие массовые сцены насилия и катастроф: пожар в томской Опере, еврейские погромы, армянская резня. Он планировал подводные съемки потопленных кораблей русской эскадры под Цусимой. «Съемка пойдет под знаком экспрессионистического учета реального материала и натурщиков»[1]. Газеты обещали, что фильм станет «событием»[2].

Первый дубль был готов 19 марта. Эйзенштейн снял экстравагантную забастовку гробовщиков. Он смело смотрел в лицо рискованному предприятию. Поездка по стране манила его не меньше, чем огромный масштаб работы, которую предстояло сделать. Теперь весь военно-морской флот и вся армия будут подчиняться его приказам.

Летом Эйзенштейн, Агаджанова и Александров перерабатывали сценарий на подмосковной даче Шутко в Немчиновке. Эксцентричные фантазии Эйзенштейна — всеобщая забастовка охранки, иконописцев и горничных — уравновешивались здравомыслием Агаджановой. Она была старым бойцом подполья, членом партии с 1907 года. После революции она увлеклась кино. Они с мужем написали сценарий для приключенческого фильма, основанного на ее подпольной работе, который назвали «В тылу у белых»[3].

Шутко делили дачу со своим старым другом Казимиром Малевичем, жене которого принадлежал дом. Так Эйзенштейн позна-

[1] *Н. Ястр[ебов].* Методы постановки «1905 год». Беседа с режиссером С. М. Эйзенштейном // Киногазета. 7 июля *1925*. С. 1.

[2] Там же.

[3] Фильм «В тылу у белых» поставили в 1924 году Борис Чайковский и Ольга Рахманова, однако имя Кирилла Шутко в титрах не значилось.

комился с этим упрямым и крайне независимым мыслителем. Малевич в тот период экспериментировал с основными элементами визуального искусства — пространством, цветом, линией, поверхностью. Свою доктрину он назвал «теорией прибавочного элемента», отсылая к Марксу, психоанализу и динамике, ведущей к деформации старых форм. Его графический анализ классической живописи оказал на Эйзенштейна мощное влияние. Его можно обнаружить в размышлениях и работах Эйзенштейна много позже того, как исследовательский институт Малевича был закрыт[4].

Поначалу Эйзенштейн ежедневно ездил из Москвы в Немчиновку, а затем и вовсе туда перебрался. Александров и Бабель последовали его примеру. Эйзенштейн хотел работать с ними над двумя замыслами параллельно. Сценарий «1905 года» он диктовал Грише по утрам, а послеполуденное время отводил для Бабеля. Эйзенштейн намеревался сделать фильм по «Одесским рассказам» Бабеля о Бене Крике. Директор киностудии тоже считал возможным снять два фильма одновременно, пока группа будет в Одессе. Но в итоге из этого замысла ничего не вышло.

Чтобы подзаработать, Александров и Эйзенштейн быстро состряпали сценарий эротического *гиньоля* под псевдонимом Тарас Немчинов. Фамилия происходила от места, в котором сценарий родился, а имя Тарас незадолго до того Эйзенштейн предлагал для новорожденного сына Александрова. Но Гриша назвал его Дугласом в честь Фэрбенкса. Позднее мальчика переименовали в Васю. Название сценария было многообещающим: «Базар похоти»[5]. Друзья продали его студии «Пролеткино»; в качестве возможного режиссера обсуждалась кандидатура Валерия Инкижинова. В стилистическом плане сценарий следовал модели немецких фильмов,

[4] Государственный институт художественной культуры был основан в 1923 году по инициативе К. Малевича на базе Музея художественной культуры, располагавшегося в Петрограде, в известном доме Мятлевых на Исаакиевской площади, дом 9. Вместе с Малевичем в институте работали В. Татлин, М. Матюшин, Н. Пунин, И. Терентьев и др. После двух отчетных выставок 1924 и 1926 годов, где демонстрировались наиболее радикальные достижения революционного авангарда, ГИНХУК был слит с Государственным институтом истории искусств, который по сей день располагается по соседству, в особняке графа Зубова на Исаакиевской площади, дом 5. — *Примеч. ред.*

[5] См. позднейшую публикацию: *Эйзенштейн С., Александров Г.* Базар похоти: Сценарий на 9 частей Тараса Немчинова [: трагикомедия о прифронтовом доме терпимости в эпоху первой мировой войны, 1925] // Новое литературное обозрение. *1993.* № 4. С. 5–19. — *Примеч. ред.*

которые просвещали публику на предмет проституции и болезней, передающихся половым путем, однако авторы добавили в него изрядную порцию резкой социальной критики. В прифронтовой деревушке издеваются, побивают камнями и насилуют беременную девушку, а в это время похотливая хозяйка поместья забавляется со своими конюхами. Деревенские эксцессы дополнялись моральным обликом обитателей города: совращенных горничных, сутенеров, обывателей, устраивающих оргии в борделе. Во время войны русские проститутки заразили сифилисом большую часть немецкой армии. Финальные титры в сценарии гласили: «Не с проституцией боритесь... а с породившим ее строем!»[6]. Кинофильмом этот сценарий так и не стал.

Тем временем в Госкино подсчитали, что «1905 год» потребует 250 дней съемок и 20 тысяч статистов. Стало ясно, что фильм не будет закончен до августа 1926 года — иными словами, на его осуществление нужен год. В августе Эйзенштейн отправился в старую столицу с новым названием: после смерти Ленина в 1924 году Петроград был переименован в Ленинград. Они сняли один эпизод с участием 700 статистов. Солнечного света было недостаточно, и светотехникам потребовалось так много энергии, что городское электричество пришлось на время отключить. Работа на съемочной площадке была организована по-военному, группа даже смогла воспользоваться морскими прожекторами.

Тиссэ в это время был занят на съемках «Еврейского счастья» с Алексеем Грановским, и Эйзенштейн работал с другим опытным кинооператором — Александром Левицким. К несчастью, Левицкий боялся высоты и не хотел для съемок забираться на крыши. Погода была ужасной: весь месяц, не переставая, лил дождь. Чтобы не выбиться из графика, директор киностудии Михаил Капчинский посоветовал Эйзенштейну снять сначала эпизод на Черном море. По крайней мере, там будет больше солнца. Работу в Ленинграде прервали, и группа отправилась в Одессу. Они приехали туда 24 августа.

В конце концов, именно солнце решило, какой эпизод «1905 года» будет закончен к юбилейному заседанию 21 декабря. Им стал мятеж на броненосце «Князь Потемкин Таврический». Из 820 сцен, предусмотренных в сценарии Нины Агаджановой, Эйзенштейн использовал 43.

[6] *Эйзенштейн С., Александров Г.* Базар похоти. С. 19.

В конце сентября в Одессу приехал Третьяков, чтобы наблюдать за работой. Госкино назначило его консультантом. Он только что вернулся из Китая, где в течение года преподавал русский язык в Пекинском университете. Пока Третьяков придумывал титры, а Эйзенштейн изучал факты и переписывал сценарий, съемочная группа целый месяц слонялась без дела. Эйзенштейн пребывал в нерешительности. Одессу заволокло туманом, погода не благоприятствовала съемкам. Левицкий отклонил предложение остаться с группой, порекомендовав своего коллегу-кинооператора Александра Станке. Он происходил из балтийских немцев, после революции жил некоторое время в Берлине, где снял несколько фильмов, находился под сильным влиянием немецкого экспрессионизма и был отличным специалистом по искусственному свету. Эйзенштейн ему не доверял и послал Александрова в Москву за Тиссэ. 23 сентября Тиссэ прибыл в Одессу. Он был готов снимать на натуре и в тумане.

28 сентября Эйзенштейн, наконец, вернулся на съемочную площадку. Роли распределили между жителями Одессы и студентами из Пролеткульта. Александр Антонов играл матроса Вакулинчука; Александров — угодливого офицера, которого в конце ждала жалкая смерть. Режиссера Владимира Барского, также снимавшего в это время в Одессе, уговорили сыграть капитана корабля.

Эйзенштейн решил снять расстрел мирной демонстрации на ступенях лестницы, ведущей в порт. Позже предполагали, что идея принадлежала Тиссэ, снимавшего на лестнице один из эпизодов «Еврейского счастья». Штраух утверждал, что Эйзенштейна вдохновили рисунки французского очевидца. Возможно, однако, что Эйзенштейн держал в уме другую русскую картину: в 1923 году Владимир Гардин уже снял расстрел на той же самой лестнице в фильме «Призрак бродит по Европе».

Сто двадцать ступенек отсняли за две недели. В ходе съемок толпы, «летящей» вниз, не произошло ни одного несчастного случая. От кинооператора требовалась акробатическая ловкость: десять процентов материала было снято без штатива. Операторская команда устраивалась на доске, которая скользила вниз под уклон на деревянных рельсах, поддерживаемая лишь несколькими канатами. Тиссэ привязывали к канату, иногда он падал. Тогда ассистентам приходилось ловить оператора и камеру. Духовой оркестр, состоящий из тридцати пяти музыкантов, играл, не умолкая, чтобы статисты не заскучали. «Железной пятерке» ассистентов Эйзенштейна в полосатых футболках удавалось держать массовку под

полным контролем. Все жили в одной гостинице — своего рода мужской коммуной. Единственной женщиной была приехавшая с Гришей его жена Ольга.

Закончив с Одессой, группа отправилась в Севастополь снимать моряков. Для съемок им был предоставлен двойник «Потемкина», корабль «Двенадцать апостолов». Поскольку броненосец был начинен минами, кинематографистам запрещалось не только курить, но и просто свободно передвигаться по судну. В таких условиях и проходили съемки бунта на корабле. Роли матросов исполняли сами моряки, в унисон отзываясь на свисток своего капитана. Когда снимали с раскачивающейся лодки, Тиссэ и камеру приходилось держать вшестером; иногда лодку полностью накрывало волной. На сцену с мясом, которая на экране длилась всего минуту, был потрачен месяц. В самом конце они сняли и сам бунт. Эйзенштейн дублировал «священника» при рискованном падении на лестнице. Его натренированные ассистенты дублировали матросов, бросаясь вместо них в холодную воду.

В середине ноября Эйзенштейн, Александров, Штраух и Тиссэ сделали однодневную передышку и отправились осматривать Крым. Они посетили дворец Воронцова в Алупке и сняли на память каменных львов на дворцовой лестнице. Они не представляли, как им понадобится этот материал.

23 ноября Эйзенштейн вернулся в Москву с 4 500 метров пленки в багаже. Группа сняла еще несколько сцен с макетом броненосца в городских Сандуновских банях. Общие планы — встреча броненосца с эскадрой — Эйзенштейн взял из старой хроники. Три недели он клеил ленту в монтажной Кинокомитета в Гнездниковском переулке.

Тем временем Александров и Тиссэ снимали финал — встречу броненосца с эскадрой. Эйзенштейн оставил им точные эскизы композиции всех кадров эпизода. Поддержка военно-морских сил была гарантирована специальным приказом наркома Армии и Флота Михаила Фрунзе. Александров слал своему учителю подробные отчеты о том, как продвигается работа.

Такой ход событий — долгое бездействие, нерешительность Эйзенштейна перед началом съемки, а затем его отсутствие — породил слухи, что на самом деле фильм сделал Тиссэ. Но никому бы и в голову не пришло сомневаться, кто его смонтировал.

21 декабря, как и планировалось, ленту показали в Большом театре на торжественном праздновании юбилея. Эйзенштейн

намеревался завершить демонстрацию сенсационным финалом. В последнем кадре, когда нос корабля, надвигаясь на камеру, готов, кажется, разрезать картину пополам, Эйзенштейн хотел разорвать экран надвое и открыть сидящих на сцене в президиуме реальных матросов с «Потемкина».

В театре уже запустили просмотр, когда Эйзенштейн доклеивал в монтажной финальные части. Александров на мотоцикле доставлял бобины одну за другой в проекционную будку[7]. Сырой монтаж состоял из 1280 кадров, что означало, по меньшей мере, 1280 «опасных» склеек.

Сначала оркестр Большого театра отказался аккомпанировать картине. Музыканты гадали, какая музыка могла бы соответствовать «тухлому мясу». В итоге один дирижер составил попурри из «Эгмонта» Бетховена и «Франчески да Римини» Чайковского.

Фильм о восставшем корабле царского флота был разделен на пять актов, наподобие классической трагедии. Анализируя композицию фильма десять, пятнадцать, двадцать лет спустя, Эйзенштейн поражался ее импровизированному совершенству. Ретроспективно фильм выглядел таким четким и выверенным, будто его режиссер осознанно следовал законам гештальт-психологии и правилу «золотого сечения». В процессе работы над «Потемкиным» Эйзенштейна в большей степени занимала природа аффекта и соответствующие аффективные реакции, которые определили бы желанное воздействие, заменив аттракцион. Сильнейшее влияние на это увлечение Эйзенштейна оказали его новые знакомые — психологи Александр Лурия и Лев Выготский, которых он узнал через Залкинда. Оба были членами Русского психоаналитического общества и работали в Московском психологическом институте. Лурия переписывался с Фрейдом и открыл лабораторию по изучению конфликта. Выготский писал научный труд об аффекте у Спинозы и Декарта. Он дал Эйзенштейну свою диссертацию «Психология искусства», где анализировал катарсис как амбивалентную аффективную реакцию, используя в качестве материала композицию литературных произведений. Эйзенштейн очень внимательно прочитал этот труд.

Непосредственное воздействие «Потемкина» было настолько сокрушительным, что на его ритмическое совершенство поначалу не обратили внимания. Эйзенштейн нарисовал в высшей степени

[7] *Александров Г.* Эпоха и кино. М.: Политиздат, *1976*. С. 84.

амбивалентную картину революции: насилие порождает еще большее насилие, запуская цепную реакцию и втягивая в эту воронку всю большие и большие группы людей. Испорченное мясо в борще вызывает недовольство команды, но моряки обязаны съесть борщ. Когда полторы дюжины моряков отказываются, их как бунтовщиков ждет расстрел. Во время казни настроение переворачивается, и вместо восставших убивают всех офицеров. Непродолжительная пауза, вызванная скорбью по убитому товарищу, священной жертве, лишь предваряет новую вспышку насилия, на этот раз охватывающую весь город. Для наведения порядка в город вводятся казаки. В это время женщины, калеки, антисемиты, революционеры, торговцы рыбой, студенты, гимназистки, зеваки — и те, кто поддержал восстание, и те, кто его не поддержал, — отправляются на похороны в порт. Расстрел этой толпы на портовой лестнице длится шесть минут. Хаотическое тело людских масс сталкивается с неумолимой, хорошо организованной машиной государственного насилия. Эта машина неостановима, непреклонна. На *ружейные* залпы казаков отвечает *артиллерия* захваченного восставшими броненосца; он стреляет по Генеральному штабу. Намечая траекторию выстрела, Эйзенштейн включает в монтажную серию три каменные статуи — льва спящего, льва проснувшего и льва, готового к прыжку. Эти образы следовали друг за другом настолько тесно, что порождали иллюзию движения, вызывая множество ассоциаций. Первоначально Эйзенштейн хотел показать в этом месте статую со здания одесской Оперы. Созданное с помощью монтажа движение льва смутило зрителей и вызвало сомнение: является ли это выражением революционного гнева или же, напротив, яростью реакционных сил? Все гораздо проще, скажет позднее Эйзенштейн. Львы — это реализация идиоматического выражения «взревели камни»[8], поскольку невозможно было дальше усиливать эмоции, используя человеческий материал.

Когда адмиральская эскадра отказывается открыть огонь по восставшему броненосцу, солидарность угнетенных временно останавливает поток насилия. По мере того как публика гадает, кто не выдержит и сделает первый выстрел, растет невыносимое напряжение. Отсутствие ожидаемой бойни в финале высвобождает катарсическое облегчение, не имеющее себе равных ни в одном

[8] *Эйзенштейн С.М.* Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 5. С. 178.

голливудском хеппи-энде. Хотя Эйзенштейн и сравнивал свой фильм с «Нибелунгами», ему удалось противопоставить статичным, орнаментальным массовым сценам Фрица Ланга хаотичную толпу жертв. Динамика массы у Эйзенштейна была бесконечно более сложной и драматичной, чем геометрический балет киностудии UFA. Эйзенштейн не только создал самую впечатляющую картину революционного мученичества. Он показал и то, что революционное искусство способно волновать и по-прежнему оставаться искусством.

После предварительного показа в Большом театре массовая премьера состоялась 18 января 1926 года в кинотеатрах «Метрополь» и «Художественный». Оба здания украсили так, чтобы те напоминали броненосец, а кассиров, билетеров и киномехаников одели под моряков. Прокатчики, владельцы кинотеатров, кинокритики и чиновники хотели знать, сможет ли этот революционный фильм составить конкуренцию Голливуду. «Потемкин» состязался с «Робин Гудом» с Дугласом Фэрбенксом в главной роли. Киногазеты и журналы публиковали цифры посещаемости как дуэль между СССР и США. За первую неделю в «Метрополе» «Потемкин» собрал аудиторию в 29 458 зрителей, а «Робин Гуд» привлек только 21 282. В «Художественном» на «Потемкина» сходило 39 405 человек и только 33 960 купили билеты на «Робин Гуда».

Съемки фильма обошлись в 100 тысяч рублей; по тем временам это была не такая уж большая сумма. В том же 1926 году историческая картина «Декабристы» в постановке Александра Ивановского стоила вчетверо дороже. Прокатчики вложили много усилий в рекламу. Александр Родченко и Антон Лавинский сделали шесть плакатов, к выходу фильма приурочили выпуск двух брошюр. В одной был напечатан сценарий. Вторая называлась «Эйзенштейн» и вышла в серии о звездах кино; тексты для нее написали Виктор Шкловский, Лев Кулешов и Эдуард Тиссэ.

В провинции фильм показывали с неохотой. Задним числом почти невозможно сказать, получила ли картина признание. В своей книге «Кино на Западе и у нас» (1928) Луначарский пустил слух, что «Потемкин» провалился. Он утверждал, что неудачу «Потемкина» на родине замолчали и что фильм вновь пошел в русских кинотеатрах только после восторженного приема, оказанного ему в Германии. В действительности ситуация была сложнее. В Москве монопольные права на прокат ленты получил кинотеатр «Художественный»; для сельской местности имелось слишком мало копий,

поскольку Советская Россия не могла импортировать достаточно пленки, чтобы сделать массовый тираж фильма. В конце 1926 года существовали целые районы, где «Броненосец "Потемкин"» не показывали вообще. Одесса не могла увидеть фильм до самого 1927 года!

Отзывы прессы были восторженные, но коллеги Эйзенштейна судили фильм более жестко. Дискуссия в АРКе не ходила вокруг да около. Кулешов поставил Эйзенштейну «тройку» за монтаж. Ган заклеймил работу Тиссэ как слащавую, а усилия Эйзенштейна — как эклектичные. Эйзенштейн не сосредоточился на обнажении приема, как подобало истинному конструктивисту. Вместо этого он подстегивал эмоции, как в настоящем кинокитче. А режиссер Абрам Роом вообще не признал ни одного художественного достоинства за фильмом, не имеющим отношения к судьбам конкретных людей.

Эйзенштейн не боялся своего нового «соловьиного лиризма»; он знал, что радикально развил принципы монтажа Кулешова и динамику кино. Пространство каждого кадра было разбито на кубистский манер, повествование выстроено неэкономно, время растянуто, но все это создавало особый суггестивный эффект, который Эйзенштейн хотел изучить научно. Опыты с гиньолем и теория рефлексов Павлова сформировали его взгляды на воздействие фильма. Они сводились к тому, что суть кино — это насилие и техника.

«Броненосец "Потемкин"» быстро обрел поклонников за рубежом. Через три дня после московской премьеры, 21 января 1926 года, в берлинском Большом театре (Großes Schauspielhaus) состоялся закрытый просмотр фильма на митинге в честь годовщины смерти Ленина. Магнат рабочей прессы Вилли Мюнценберг мгновенно оценил потенциал фильма. Узнав, что немецкая компания «Ллойд» только что подписала договор о закупке двадцати пяти русских фильмов и при этом отвергла «Потемкина», он предложил создать новую фирму под патронажем Международной рабочей помощи, которая будет прокатывать фильм на Западе. Учрежденный вскоре концерн «Прометеус» подписал контракт с Совкино.

18 марта 1926 года Эйзенштейн и Тиссэ отправились в Берлин изучать новую кинотехнику и посетить немецкую премьеру «Броненосца "Потемкин"». Они остановились в отеле «Хесслер» на Кантштрассе, 165–166. Эгон Эрвин Киш снабдил Эйзенштейна шестью рекомендательными письмами.

Дмитрий Марьянов, зять Альберта Эйнштейна и работник советского торгпредства в Берлине, держал своего рода «красный» салон. Он ввел Эйзенштейна в берлинские художественные круги, свозил его на киностудии UFA в Темпельхофе и Бабельсберге и познакомил с местными знаменитостями.

Эйзенштейн посетил Фрица Ланга на съемочной площадке «Метрополиса» в Штаакене, где снимался эпизод «Вечные сады». С кинооператорами Карлом Фройндом и Гюнтером Риттау он обсуждал преимущества «раскрепощенной» камеры. Жена Ланга, автор сценария Теа фон Гарбоу разъяснила ему общую концепцию фильма. «Метрополис», этот образ города 2000 года, вдохновил Эйзенштейна на картину о стеклянном небоскребе. Все декорации фильма будут полностью прозрачными; перемена позиций камеры и зрительных перспектив будет порождать сюжет.

«Стеклянный дом» задумывался как полемический ответ не только фильму Ланга, но и принципам стеклянной архитектуры Бруно Таута и Миса Ван дер Роэ. В 1921 году Ван дер Роэ предложил построить стеклянный небоскреб на Фридрихштрассе в Берлине. Свой собственный стеклянный дворец Эйзенштейн представлял как архитектурный образ Америки. Сценарий, предполагал он, может написать американский автор вроде Эптона Синклера. В своих записках Эйзенштейн пишет о замысле «Стеклянного дома» и по-английски, и по-немецки, попеременно называя фильм то «Das Glashaus», то «The Glass House».

Он посетил Фридриха Вильгельма Мурнау на съемочной площадке «Фауста» и встретился там с Эмилем Яннингсом, которым восхищался более, чем кем-либо из немецких актеров. Однако эти два гиганта кино едва ли обратили внимание на какого-то молодого русского. Эти встречи и знакомства были осторожно выжидательны. Эйзенштейн был совершенно неизвестен. Его фильм никто не видел.

Мария Андреева, жена Максима Горького и глава отдела кино при советском торгпредстве в Берлине, заказала написать музыкальную партитуру для «Потемкина» Эдмунду Майзелю. Он дружил и сотрудничал с Эрвином Пискатором и Бертольдом Брехтом, был известен своими экспериментами с джазом и шумовой музыкой. Эйзенштейн обсудил с ним музыку к фильму: он хотел ритма, ритма и еще раз ритма. Майзелю было запрещено злоупотреблять мелодикой, особенно в сцене встречи с эскадрой.

Берлин — особенно ночной, его освещение, кабаре и мюзик-холлы — произвел на Эйзенштейна огромное впечатление. Матери он купил в подарок чулки марки «Виктория», а себе — граммофон. Он посещал родню по линии матери и ее друзей, оказавшихся в Берлине. Встретился он и с Елизаветой Михельсон, которая посоветовала ему обратиться за пособием для сирот, ведь отец его был остзейским немцем. Эйзенштейн запросил для этого копию свидетельства о смерти отца, но его заявление было отклонено на том основании, что он служил в Красной Армии.

Эйзенштейн приехал на премьеру своего фильма, но военное министерство расстроило его планы. Встревоженные чиновники организовали закрытый показ для адмирала Ценкера и генерала фон Зекта, которые порекомендовали Второй Палате киноцензуры запретить фильм как угрожающий общественному порядку.

Советское торгпредство устроило Эйзенштейну встречу с влиятельным берлинским критиком Альфредом Керром, чье одобрение должно было сыграть решающую роль в решении цензурной комиссии. В группу экспертов входил также Пискатор. Эйзенштейн был убежден, что именно благодаря их выступлениям на показе 10 апреля фильм прошел цензуру всего лишь с 14 купюрами, или 29 метрами потерянной пленки. В немецких титрах значилось имя работника «Прометеус» Пиля Ютци в качестве редактора-монтажера фильма, но сокращения произвел сам Эйзенштейн.

Эйзенштейн и Тиссэ провели в Берлине месяц, после чего Совкино потребовало, чтобы они вернулись в Москву. Они и так уже задержались на две недели против оговоренного срока, и твердой валюты на их содержание не хватало. 26 апреля они отбыли домой, пропустив премьеру 29 апреля.

27 апреля посол Николай Крестинский отбил Эйзенштейну телеграмму, в которой просил его вернуться в Берлин самолетом, однако из-за плохой погоды рейс задержали. Эйзенштейн был вынужден переживать свою славу издалека.

Берлинская премьера состоялась в «Аполлоне», бывшем Мюзик-холле, так как владельцы больших кинотеатров не хотели демонстрировать фильм. Была предпринята еще одна попытка сорвать показ, но она потерпела фиаско под яростным напором левой прессы. Военное командование все же запретило солдатам смотреть «Потемкина».

Русская картина превзошла все, когда-либо виденное в Берлине, монументальные спектакли UFA и американские боевики

с кинозвездами. Это был жестокий, кровавый фильм, верх брутальности московского пошиба и «советско-еврейской пропаганды» по мнению правой прессы. Каждому начальнику полиции следовало бы вменить в обязанность оградить публику от подобных зрелищ. Однако все крупные культурные фигуры Берлина признали, что картина оставляет необычное, захватывающее, возбуждающее впечатление. Ее феноменальное воздействие немецкие писатели — Лион Фейхтвангер, Бертольд Брехт, Густав Реглер — попытались передать в романах и стихах. Эстетика фильма попала в берлинских кругах на плодотворную почву: то была эпоха дада, экспериментов с фотографией художников Баухауса и с абстрактным кино Вальтера Руттмана, Викинга Эггелинга и Ганса Рихтера. Но «Потемкин» стал событием не только в этих закрытых кругах. Журналы компартии и друзей России «Die Rote Fahne» («Красное знамя») и «Das neue Russland» («Новая Россия») приписывали «эффект “Потемкина”» его идеологии[9]. Но вскоре стало очевидно, что притягательность фильма значительно шире и заражает не только пролетариат. Успех «Потемкина» у буржуазной публики кинотеатров элегантной улицы Курфюрстендамм был для русского кинорежиссера полной неожиданностью. Его страстный, жестокий, сентиментальный, эксцентричный, пропагандистский и экспериментальный фильм нашел поклонников среди дадаистов и миллионеров, психоаналитиков и профессиональных революционеров.

«Потемкин» демонстрировал новое понимание кино, иной образ России и совсем иной тип героя. Здесь революция была связана с насилием. Именно это натуралистическое насилие — погром, гибель, бунт, террор — стало сюжетом нового русского кино. Его апокалиптические виде́ния будущего заражали эйфорическим возбуждением. Новая эстетика озадачивала; зрители не могли в точности определить причину ее гипнотического воздействия. Керр полагал, что успех предопределен русской культурной традицией, уходящей корнями в «дикий азиатско-славянский» темперамент: «Русский отличается двумя чертами. С одной стороны, он мягок, чувствителен. С другой, радикален. Догматически-дилетантски это можно было бы сформулировать так: с одной стороны — славянин. С другой — татарин. [....] Эти две противоположности (с одной стороны чувствительный, с другой радикальный) сплавлены в русском кино. То есть русское искусство идет в своей эмоциональности

[9] Filmissenschaftliche Mitteilungen. *1967.* № 3. S. 786–793.

радикально — до конца»[10]. Неслучайно именно монтаж признается основной отличительной чертой русского кино, хотя с монтажом экспериментировали много и охотно и французские, и немецкие авангардисты. Однако этот технический прием, основанный на конфронтации и склейке двух часто никак не связанных между собой картинок, оценивается как черта особой ментальности и объявляется национальной особенностью русской киношколы — некой материализацией разорванности дикой славянско-татарской души. Керр увидел это в «Потемкине» и восхитился его «ультрареализмом», этнографическими типами, неистовством и бездной страстей в духе Достоевского, Толстого, Станиславского.

Между тем в массах, в их коллективном теле, представшем на экране, невозможно было отыскать ни крестьянина Толстого, ни невротика Достоевского. Эйзенштейн отлил свой фильм из самобытных типажей и актеров своей труппы. Его особенно позабавило, когда один из рецензентов фильма писал во «Frankfurter Zeitung», что актеры Эйзенштейна потому так хороши, что все они из театра Станиславского[11]. Он тут же раскрыл их непричастность ни к какому театральному образованию, ни тем более к школе своего «смертельного врага»[12].

Герберт Йеринг назвал «Потемкина» «народным фильмом». В Германии, утверждал он, нет ничего равноценного, ибо «мы политически, духовно и художественно истерзаны». Его сопоставление «Потемкина» с «Илиадой» и «Нибелунгами» оказалось пророческим[13]. В 1934 году Геббельс потребовал от своих режиссеров национал-социалистического «Потемкина»[14]. Рецензент «Vossische Zeitung» сравнивал «Потемкина» с масштабными историческими постановками UFA и Голливуда, но при этом замечал, что последние рядом с ним — не более чем идиллические пасторали. Критик Оскар А. Г. Шмиц, сопоставляя фильм с классическими романами прошлого века, отказал ему в каких бы то ни было художественных достоинствах, так как в нем полностью отсутствовала мыслящая и страдающая личность. Ему резко возразил Вальтер Беньямин. Он предложил самое неожиданное и самое точное сравнение: фильм

[10] *Kerr A.* Der Russenfilm // Russische Filmkunst. Berlin: Ernst Pollack, *1927.* S. 10–11.

[11] Цит. по: Filmissenschaftliche Mitteilungen. *1967.* № 3. S. 791.

[12] Berliner Tageblatt. 7.6.*1926.*

[13] Berliner Borsen Courier. 1.5.*1926.*

[14] Deutsche Allgemeine Zeitung. 11.2.*1934.*

Эйзенштейна сродни американскому слэпстику. Этот вид гротеска открыл бездну ужаса, в которую техника повергает общество. «Потемкин» беспощадно представил оборотную сторону смешной раскованности слэпстика — смертоносность машин. Героем новой сферы жизни был пролетариат, вынужденный обживать новые пространства[15]. «Потемкин» выделил новую формулу искусства: массы, насилие, техника, насилие техники над массами, исчезновение индивидуального сознания и коллективная судьба.

Растущее осознание этого процесса и отражение Эйзенштейном связи между пространством и коллективной судьбой, связи, которая станет определяющей для XX века, вывели «Потемкина» за рамки старых представлений об искусстве, возможностях кино и загадках «русской души». Монтажом контрастных разрозненных явлений Эйзенштейн создал не только радикальную поэтику, обгоняющую эксперименты футуристов и сюрреалистов, но и тотальный взгляд на мир, обнажающий причинность исторических процессов, новых массовых действ, поглотивших индивидуума с его переживаниями и подчинивших его не зависящей от него каузальности. Это открытие было значимым не только для русского, но и для международного искусства, не только для авангардного и социально ангажированного, как театр Пискатора и Брехта, но и для коммерческого.

После премьеры «Потемкина» в Берлине русское монтажное кино стало модой в Европе (вслед за негритянским джазом), а Эйзенштейн — самым знаменитым режиссером и ключевым теоретиком новой агрессивной выразительности. В своих статьях и интервью он объяснял на немецком, английском и французском языках, как кино объединяет опыт психотехники и психоанализа с экспериментами кубистов по пульверизации пространства, с экспериментами футуристов над языком, с достижениями новых школ движения, раскрепощающих телесную выразительность.

Раньше русские фильмы никогда не превышали прокатного максимума в пять копий. «Потемкин» же вскоре разошелся в количестве 67 копий, таковы были запросы немецкой публики.

[15] *Schmitz O.A.H.* «Potemkin» und die Tendenzkunst; *Benjamin W.* Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz // Literarische Welt. 11 Marz. *1927*. Рус. перевод: *Шмиц О.А.Г.* «Броненосец Потемкин» и тенденциозное искусство; *Беньямин В.* Возражение Оскару А.Г. Шмицу // Киноведческие записки. *2002*. № 58. С. 103–109.

Фильм принес прокатной компании «Prometheus» прибыль в один миллион рейхсмарок[16].

Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс посмотрели «Потемкина» на специально организованном утреннем сеансе — Майзель дирижировал оркестром только для них двоих. Прокатчик использовал их восторженную реакцию в своей рекламной кампании. Обе кинозвезды заявили, что просмотр «Потемкина» был сильнейшим переживанием в их жизни.

«Потемкин» триумфально прошел в Вене, Женеве, Стокгольме и Париже. Марсель Л'Эрбье выдвинул Эйзенштейна на Нобелевскую премию. Чаплин назвал «Потемкина» лучшей картиной всех времен. Он был запрещен в Италии, Испании, Бельгии, Дании, Норвегии и странах Балтии. «Потемкин» стремительно изменил ранее маргинальный статус русского кино на мировой карте, но принес Советской России только 108 тысяч долларов. Скромная сумма объяснялась неопытностью советских прокатчиков.

История постановки «Потемкина» выглядит как череда случайных совпадений, однако каждое из них было хорошо продумано и тщательно спланировано. Это относится и к шести самым знаменитым минутам в истории кино — к расстрелу на одесской лестнице. Эйзенштейн работал над «Потемкиным» три месяца и снискал славу на целую жизнь. Благодаря одному фильму 27-летний режиссер стал всемирно известен.

Советская Россия не имела возможности сделать контратип, нужный для тиражирования, и в 1926 году негатив «Потемкина» был продан Германии. Все домашние копии износились, так что на сегодня — как это обстоит со всеми лентами Эйзенштейна — не сохранилось ни одной копии оригинальной режиссерской склейки. В 1940 году Госфильмофонд получил оригинальный негатив от немецкого Рейхсфильмархива — причудливое следствие пакта Молотова-Риббентропа. По этому негативу восстанавливали фильм в 1960 году. Этот последний содержал те купюры, которые берлинская цензура заставила сделать в марте 1926 года.

[16] Völkermagazin. *1927*. № 11. S. 55.

1926–1928
Проснуться знаменитым

Вернувшись в Москву, Эйзенштейн запланировал снять совместно с Третьяковым фильм о Китае. В 1927 году Третьяков собрал свои путевые заметки о Срединном царстве в книгу «Джунго». Этот текст предполагалось взять в качестве отправной точки. Успешная премьера пьесы Третьякова «Рычи, Китай!» в Театре Мейерхольда совпала с выходом на экраны «Потемкина». Пока Эйзенштейн находился в Берлине, Третьяков писал либретто для трилогии. Первая часть под названием «Желтая опасность» рассказывала историю девушки, проданной в бордель. Во втором эпизоде, озаглавленном «Голубой экспресс», описывалось нападение китайских повстанцев на английский бронепоезд. В центре третьей части «Рычи, Китай!» разворачивалась битва с империалистическими «бумажными тиграми». Социальный анализ был упрятан в приключенческую сказку: бедный рыбак становился разбойником, потом — революционером; его дочь начинала проституткой в дешевом притоне и попадала наложницей к императору. Эйзенштейн с Третьяковым хотели поехать в Китай, где попутно они могли бы снять ряд научно-популярных фильмов: о театре и живописи, о деревне и заводе, о религии и семье. На этот проект они попросили у Совкино 250 тысяч рублей, полагая, что этой суммы будет достаточно. Но после нескольких месяцев размышлений комитет им отказал: валюты не хватало, да и положение в Китае после поражения Народной Армии было нестабильным.

Эйзенштейн был задет отказом и хотел уйти с государственной киностудии. Он написал письмо Моисею Алейникову, который руководил в Москве последней относительно независимой кинокомпанией «Межрабпом-Русь». Хотя группа и финансировалась Международной рабочей помощью и Коммунистической партией

Германии, реальную базу составлял кооператив старых актеров. В техническом отношении «Межрабпом-Русь» была оснащена лучше, чем любая другая киностудия в Советской России. К тому же связи с Германией обеспечивали доступ к валюте. Киностудия как раз собирала киноэкспедицию в Китай и даже имела средства на ее финансирование. Весьма дипломатичный Алейников ответил Эйзенштейну: «Ваше предложение чрезвычайно лестно, и я был бы счастлив принять его. Но это было бы политической бестактностью». Его частная киностудия слишком многим мозолила глаза. «Если сейчас М[ежрабпом]-Р[усь] бревно в глазу одних только скороспелых газетных писак, — опасался Алейников, — то отношение к нам партийных руководящих кругов резко изменится с той минуты, как станет известно, что мы обескровили государственную студию»[1]. Алейников оказался прав. Знал ли он уже больше того, что было известно просителю?

Эйзенштейна заставили поменять экзотику Китая на экзотику русской деревни. Идея поступила от Сталина, как, впрочем, и само название «Генеральная линия», восходящее к недавней директиве. Фильм должен был показать преображение села в соответствии с планом партии. Но линия партии постоянно менялась. В 1926 году ее лозунгом был «Кооператив».

Заказ был частью только что развернувшейся культурной кампании. После того как Сергей Есенин, «последний поэт деревни», в декабре 1925 года покончил с собой, по стране прокатилась загадочная волна самоубийств, которая коснулась далеко не одной только «истерической» женской части населения. В июне 1926 года добровольно расстались с жизнью несколько молодых комсомольцев, входивших в тайное общество при ВХУТЕМАСе. Это вызвало особое беспокойство партийцев, поскольку художественная школа считалась цитаделью рациональных, американизированных художников-инженеров. Откуда взялись пораженчество и пессимизм? Партия решила, что Есенин, чья поэзия оказывала на народ магическое воздействие, является воплощением наиболее негативных сторон так называемого русского национального характера: анархизма, катастрофического отсутствия эмоциональной дисциплины, пьянства и половой распущенности. Его сомнения относительно возможности социального преобразования крестьянской России, основанные на знании национального характера, были восприняты

[1] РГАЛИ. Ф. 2734. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 1.

как воспевание отсталости деревенской жизни. Один лишь Троцкий подчеркивал положительную роль Есенина: схваченная им отчаянная русская стихийность предвещала грядущее; в лице Есенина революция дала голос русскому крестьянину, мужику. Но Сталин и Николай Бухарин не согласились. В «Основах ленинизма» (апрель 1924 года) Сталин требовал соединения русского революционного энтузиазма с американской деловитостью. На московском съезде комсомола в декабре 1926 года Бухарин выступил с речью о необходимости каждому рационализировать свой образ жизни и придерживаться практицизма в быту. Поэзия Есенина идеализировала противоположное как «истинно русское» и «истинно крестьянское». Следовательно, его поэзия была опасна.

Политики сражались не просто из-за поэта. В конечном счете они решали, каким будет желанный для России идеал. Поскольку безысходность Есенина расходилась огромными тиражами, партии надлежало предложить другой образ утраченной коллективной души.

Молодой кинорежиссер, конструктивистский режиссер-инженер («человеческих душ») должен был пересоздать образ русской деревни в переходный период и представить ее как утопию, которая не за горами. Творцом этой утопии был сам Сталин. Эйзенштейну предстояло снять американизацию деревни в символическом месте: в родном селе Есенина Константиново под Рязанью. В этом контексте «Генеральная линия» стала чем-то большим, нежели просто злободневным кино о сталинской коллективизации. Фильм задумывался как призыв к России сломать национальные стереотипы анархизма и мистицизма. Вековые устои русской деревни надлежало заменить новой общностью. Переход следовало продемонстрировать на примере бедняков. Эйзенштейн поручил Андрею Бурову, архитектору-конструктивисту, выстроить декорации современной футуристической фермы в стиле сооружений Ле Корбюзье.

Май 1926 года Эйзенштейн провел, собирая материал и читая журналы и газеты вроде «Молочного хозяйства» и «Батрака». С июня по август, одновременно с тем как есенинская кампания принимала все более политический характер, он писал сценарий и готовил план съемок. Картину о деревне он задумал как эротическую комедию, чувственный фильм в духе романа Золя «Земля». Он хотел проверить свою гипотезу, что любой случайный предмет при соотвествующей кинообработке способен вызывать экстаз.

Поездка в Берлин побудила его мыслить в интернациональном масштабе. Он чувствовал себя равным великим мастерам кино, которые уже стали мифическими фигурами — Чаплину, Гриффиту, Лангу, Мурнау. Он собирался превратить кино в универсальное средство выражения, в абсолютный язык.

Вскоре в Москву пожаловали первые паломники, желавшие встретиться с Эйзенштейном. 21 июля 1926 года приехали Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. Они прибыли не только в качестве прославленных кинозвезд, но и как деловые люди: они были владельцами «United Artists», компании, которую они основали вместе с Гриффитом и Чаплином, и хотели пригласить восходящую звезду поставить что-нибудь в Голливуде. Эйзенштейн показал им древний Кремль и предложил свой проект о новых формах архитектуры, жизни и искусства — «Стеклянный дом». Пикфорд была поражена молодостью Эйзенштейна, но заметила, что «гении не имеют возраста». Эйзенштейн съязвил, что ее заявление прозвучало только после того, как она обнаружила, что он мог бы быть ее «младшим сыном». После поездки в Берлин 28-летний Эйзенштейн побрился наголо в стиле Маяковского, Третьякова и Родченко и выглядел еще моложе.

Кинопромышленность переживала напряженный период. С апреля по сентябрь 1926 года произошли массовые аресты, в особенности среди кинорежиссеров старой школы. Забрали и Якова Блиоха, бывшего соавтора Эйзенштейна. «При массовых арестах кинематографистов в числе других (апрель 1926) арестован Ханжонков. Имеет прогрессивный паралич. Взяли в кресле. Соображал, как будут "водить" на допросы. А если расстрел?.. Человека расстреливают в кресле... Оно двигается»[2]. Запись предлагает новый вариант детской коляски на ступеньках одесской лестницы. Еще более жестокий. Но Эйзенштейн прекрасно знал об особенностях своего воображения: «12 дек. 1927. О моей терминологии: если что-либо очень хорошо, я говорю это *жестоко* хорошо»[3].

В эти небезопасные времена он сам чувствовал себя в безопасности. В июне 1926 года Эйзенштейн подал заявление о признании за ним авторства «Броненосца "Потемкин"», что принесло бы ему один процент от сборов фильма по всему миру. Специальный комитет Совкино рассмотрел его заявление и

[2] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1103. Л. 4.
[3] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1104. Л. 86.

решил, что в принципе ни режиссеры, ни кинооператоры не обладают юридическими правами на авторство фильма, но поскольку монтажный лист Эйзенштейна можно считать литературным источником фильма, режиссер может быть официально признан автором картины.

Уже в сентябре работа над деревенским фильмом оказалась под угрозой срыва. Комиссия по подготовке празднования десятой годовщины Октябрьской революции во главе с Михаилом Калининым и Николаем Подвойским постановила, что эта дата должна быть отмечена «центральной художественной фильмой». Эйзенштейн был единственным, чья кандидатура обсуждалась. Комиссия сходу отвергла Льва Кулешова — это решение глубоко задело опытного режиссера. За основу сценария было предложено взять «Десять дней, которые потрясли мир» Джона Рида. Решение поддержала особая кинокомиссия, в которую входил Дзига Вертов; самому Вертову поручили к этому событию сделать большой документальный фильм.

Эйзенштейн полагал, что сначала он сможет закончить картину о деревне. «Генеральная линия» должна была рассказать историю бедной батрачки, которая открывает молочный кооператив и вскоре становится первой женщиной-трактористкой. Вместо того чтобы снять профессиональную актрису, он дал эту роль крестьянке, которая играла саму себя. Евдокия даже была родом из села Константиново. Проблема возникла тогда, когда она стала отворачиваться от камеры, ни в какую не давая себя снимать. В один прекрасный день за ней пришла милиция: оказалось, что она была известной преступницей. Так на площадке появилась замена — Марфа Лапкина. Она была полной противоположностью кинозвезды — костлявая и изможденная, с провалившимся носом и крупным ртом, — все что угодно, только не красавица. В ее лице не было ничего «русского», ничего от ореола Мадонны, окружавшего круглолицых славянских Венер с льняными волосами на полотнах Венецианова.

Эйзенштейн хотел представить старую деревню как грубый, эротический фарс. Новая общность будет конструктивистской утопией. И та и другая должны быть иронически остранены. Больше всего Эйзенштейна занимала проверка его гипотезы об экстазе на самом разнообразном материале — языческом, мифическом, эротическом и животном, религиозном, конструктивистском. Сможет ли простой механизм в действии (молочный сепаратор, к примеру)

создать эффект, который был бы таким же экстатическим, как финальная сцена «Потемкина»?

Эйзенштейн соединил Фрейда с конструктивизмом: машины должны были испытывать оргазм, а животные спариваться на манер мифических зверей. Он взял мотивы из классической живописи: похищение Европы (его выбор для афиши), состязание Давида и Голиафа, фаллические культы плодородия и пейзажи, любимые русскими художниками-натуралистами. Его кинокамера разрезала их на самые необычные эксцентричные ракурсы, буквально распиливая кадры и крестьянские избы на части. Он хотел, чтобы монтаж следовал синкопированным ритмам американского джаза. Марсианин, и тот бы не снял более остраненную ленту о русской деревне.

Пресса подробно освещала работу на съемочной площадке. Газеты обещали, что фильм будет готов к 7 ноября 1926 года — к празднованию десятилетнего юбилея.

Но работа продвигалась медленно. Из-за дождливой погоды Эйзенштейн за полтора месяца снимал немногим больше недели. В погоне за солнцем съемочная группа устремилась на юг — в Ростов-на-Дону, на Кубань, в Баку и Муганские степи на границе с Персией. Но погода была плохой везде.

Москва тем временем потребовала возвращения Эйзенштейна, но он сидел в далекой степи и не реагировал. Он снова начал вести дневник и продолжал интенсивно работать над своей теорий монтажа. Он читал «Диалектику природы» Энгельса, опубликованную недавно в России, «Проблемы стихотворного языка» Тынянова и книги Леонида Сабанеева о новой музыке Александра Скрябина. Обертоны, диалектика и структурный анализ стиха способствовали развитию собственных идей Эйзенштейна о киномонтаже. К нему на площадку наведался Исаак Бабель, чьи устные рассказы и *bon mots* восхищали Эйзенштейна. Иногда он заносил забавные истории Бабеля в свой дневник, ощущая близость к его самобытному, эротическому юмору. Он вырезал и вклеил в дневник статью о Бабеле Абрама Лежнева; Эйзенштейн отметил ее, потому что узнал в произведениях Бабеля свой собственный стиль. Однажды Эйзенштейн сказал о своем синтаксисе, что это плохой перевод с немецкого; Лежнев уподоблял особый стиль Бабеля искусственному переводу средней руки с французского.

Москва подстегивала Эйзенштейна принять быстрое решение. 5 октября он согласился поставить фильм к юбилею Октября, но

до декабря не прерывал работу над «Генеральной линией». С нового года Эйзенштейн полностью отдался новому проекту. Совкино послало в Муганские степи разнообразные материалы, собранные историком Алексеем Ефимовым: книги, другие либретто вокруг революционного сюжета, краткое изложение важнейших событий. Набор включал в себя мемуары революционеров, равно как и белогвардейцев и монархистов, например, «Дни» Василия Шульгина. Список материалов был официально одобрен главным политотделом ЦК.

Один из первых фильмов об Октябрьской революции — душещипательная лента «Таинственная страна» — вышел в Великобритании в 1920 году. Леонид Красин, тогдашний дипломатический представитель в Лондоне, незамедлительно привез фильм в Москву и созвал всех народных комиссаров на просмотр. Ленин и Надежда Крупская тоже присутствовали. После этого события Советская Россия попыталась противопоставить английской поделке собственные ленты о революции. Последние дни Романовых экранизировали на всех киностудиях, особенно в Голливуде, и в 1927 году эта тема занимала весь мир. Новый государственный проект, дожидавшийся Эйзенштейна, вновь был важнейшим заказом года. Власти ждали от Эйзенштейна, что он покажет Ленина, — фактически это был приказ. Первые заметки к фильму он набросал в поезде на обратном пути в Москву и в январе 1927 года приступил вместе с Александровым к работе над сценарием. Сценарий несколько раз критически обсуждался комиссией; им приходилось вносить изменения. Комиссия потребовала, чтобы Эйзенштейн отказался от своего грандиозного плана включить в картину все победы Красной Армии под водительством Троцкого, и приказала ограничиться восстанием в Петрограде. Ни один из эпизодов, вошедших в фильм, не напоминал их литературное описание: по большей части сценарий перечислял известные события и возможные места съемки. Со времен «Базара похоти» Эйзенштейн перестал собственноручно писать сценарии; он диктовал их своему ассистенту Грише. Эйзенштейн развивал идею, Александров ее записывал, после чего записи сообща обсуждались и корректировались.

Пока комиссия изучала сценарий, Эйзенштейн монтировал картину о деревне. 26 февраля 1927 года он показал черновую версию своим друзьям — Бабелю, Шкловскому, Третьякову, Шутко, Эсфири Шуб, Козинцеву и Траубергу. Фильм произвел на них силь-

ное впечатление. Кто-то заметил, что это цветной фильм в черно-белом изображении. Пресса уже извещала, что фильм (еще не увиденный) готов и — является выдающимся.

28 февраля сценарий «Октября» вернулся из цензурного отдела Главреперткома с очередными поправками. Когда американский корреспондент спросил Эйзенштейна, кто писал сценарий для фильма «Октябрь», то режиссер, не колеблясь ни минуты, ответил: «партия»[4] — та партия, в которой он, к слову, никогда не состоял. В параллель к истории революции Эйзенштейн начал писать историю собственной жизни, полемически назвав ее «My Art in Life», перевернув заголовок «Моей жизни в искусстве» Станиславского, которая вышла в 1924 году в США, а в 1926 году — по-русски в Москве. Эйзенштейн собирался написать психоаналитическую книгу о себе и об истоках своих идей в стиле «дневника незрелой девушки»[5]. И хотя вскоре проект автобиографии был заброшен, он кажется в высшей степени программным в контексте заказанной режиссеру исторической панорамы.

8 марта сценарий, наконец, прошел цензуру. Уже через пять дней киногруппа выехала в Ленинград. Вечером накануне отъезда Эсфирь Шуб показала Эйзенштейну документальную хронику событий, которую ей удалось разыскать. В Ленинграде Эйзенштейн не стал останавливаться у матери, а поселился в гостинице вместе со съемочной группой. Вместе с руководителями восстания — Николаем Подвойским и Владимиром Антоновым-Овсеенко — он обошел места исторических событий. Тиссэ срочно послали за границу с одной целью: купить оборудование для фильма. Он привез из Германии новый киноаппарат «Bell and Howell» с набором объективов.

К съемкам приступили в апреле. Пресса анонсировала фильм как событие года. Все ждали второго «Потемкина». Эйзенштейн вел дневник съемок, сразу же отдавая записи на перепечатку для будущей публикации.

«Октябрь» был грандиозной постановкой, не уступающей самым знаменитым голливудским боевикам. Его бюджет в двадцать раз превышал бюджет среднего советского фильма. Первоначальная смета в 500 тысяч рублей была превышена почти на 300 тысяч.

[4] *Freeman J.* The Soviet Cinema // Voices of October: Art and Literature in Soviet Russia / eds. Freeman J., Munitz J. New York: Vanguard Press, *1930.* P. 541.

[5] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 765. Л. 1.

Эйзенштейн вырезал из немецкой прессы статьи о гигантской постановке «Десяти заповедей» Сесиля Де Милля и вклеивал их в свой рабочий журнал. Именно с этой картиной, ни больше ни меньше, он соизмерял свой проект! Ему требовалось столько же статистов и такое же режиссерское всесилие. Он был советским Де Миллем. Если в Голливуде материал для подобных грандиозных постановок могла поставлять лишь Библия как первоисточник цивилизации, то здесь, в России, это была революция с Лениным в роли Христа. Фильм Эйзенштейна должен был стать еще более масштабным, чем «Десять заповедей».

В процессе работы над «Октябрем» Эйзенштейн свел знакомство с высшим эшелоном власти. С ним подписали особый договор и платили больше, чем любому другому советскому режиссеру. Он получал 500 рублей в месяц плюс 550 рублей особой компенсации. Совкино пришлось добиться специального разрешения на выплату Эйзенштейну этой суммы, значительно превосходившей зарплаты высокопоставленных партийных чиновников. Например, Пудовкин, к тому времени ставший одним из ведущих режиссеров страны, получал только 600 рублей в месяц, хотя и работал на Межрабпоме, где платили более высокую зарплату, чем на государственных студиях.

Для фильма не строили грандиозных декораций в голливудском стиле. Эйзенштейну просто разрешили снимать в Зимнем дворце. Съемки могли причинить ущерб историческим зданиям — слишком много света, слишком большая опасность пожара. После того как фильм был закончен, еще долго ходила шутка, что реальный штурм дворца принес значительно меньше вреда, чем съемочные работы.

Эйзенштейн подсчитал, что ему потребуется 50, а то и 60 тысяч статистов. В ленинградских газетах появились сообщения, что Эйзенштейн не намерен приглашать актеров. Вместо этого он планировал найти двойников всех политиков той эпохи, от Александра Керенского до Николая Чхеидзе. Охота за подходящим двойником Ленина заняла продолжительное время. В поисках принимали участие члены семьи Ленина, его сестра Мария Ульянова и вдова Надежда Крупская.

Один из пролеткультовских друзей Эйзенштейна рассказал, что его отец, простой пролетарий из глубинки, очень похож на Ленина и даже играл его на сцене Малого театра. В итоге уральский рабочий Василий Никандров и воплотил образ Ленина в «Октя-

бре» Эйзенштейна. Его пролетарское происхождение было столь же значимо, как и физическое сходство. Оно было таким сверхъестественным, что у Эйзенштейна чесались руки снять Никандрова перед деревянным мавзолеем на Красной площади и послать пленку в Институт истории партии с вопросом, когда эта хроника была отснята. Кстати, Никандров по секрету сообщил мастеру, что предпочел бы сыграть Керенского или царя.

12 апреля участники реального восстания прочитали сценарий и добавили кое-какие детали. Александров переписал его еще раз; Штраух продолжал подбирать костюмы, реквизит и характерные лица.

Чтобы собрать перед киноаппаратом большую массу людей, Эйзенштейн снял первомайскую демонстрацию 1927 года с 6 тысячами участников, выдав ее за июльскую демонстрацию 1917-го. Ему нужно было лишь изменить лозунги. Поздней весной и летом съемки шли на Дворцовой площади и в Смольном. Чтобы заполнить зал на ночных кадрах, горком партии приказал сотрудникам выйти «на работу» ночью в качестве статистов.

Запись в режиссерском журнале от 14 апреля 1927 года гласит: «Зимний в разрезе — необычайно богатый кинематографический материал. Целый Мюр и Мерилиз[6]. [...] Низы. Подвалы. Отопление. Комнаты для прислуги. Электрическая станция. Винные погреба. Парадные приемные помещения. Личные комнаты, затем чердаки и крыши. [...] Одна спальня чего стоит: 300 икон и 200 фарфоровых пасхальных яиц. Рябит в глазах. Спальня, которую бы современник психически не перенес»[7]. Повсюду в других местах предметы старины почти полностью исчезли, а дворец выглядел как реквизитный склад киностудии, как «музей прошлого». Эйзенштейн открыл порочность и абсурдность власти в бессмысленности накопленных ею вещей. С их помощью можно было представить революцию как освобождение от абсурдного мира ненужных предметов. Путь к преодолению вещей лежал для Эйзенштейна через знаки. Снимая в подлинных исторических интерьерах, используя двойников исторических лиц и слушая советников, десять лет

[6] «Muir & Merrilees» был одним из крупнейших магазинов в Москве, который открыли шотландцы Арчибальд Мерилиз и Эндрю Мюир в 1880-х годах. В 1892 году магазин переехал в здание возле Большого театра и в 1922 был переименован в Центральный универсальный магазин (ЦУМ).

[7] Цит. по: *Юренев Р.* Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод: В 2-х т. М.: Искусство, *1985–1988.* Т. 1. С. 201.

назад штурмовавших дворец, Эйзенштейн замыслил глубоко символический фильм, который разрушил бы всякий символизм как форму нелепого фетишизма. Каждое событие он решал и ставил как метафорическое. Он заставил солдат брать дворец так, как если бы они брали женщину — в спальне царицы.

С 13 июня на протяжении десяти дней группа снимала штурм Зимнего дворца. Девяносто дуговых ламп превратили ночь в день. Чтобы гарантировать необходимые 20 тысяч ампер, в городе снова отключили электричество. Съемки производились с помощью армии и напоминали военные операции. Каждую ночь по приказу горкома прибывали пять тысяч статистов. Киноаппараты целились с колонн и крыш, нависали с главных ворот. Ассистенты Эйзенштейна протискивались по съемочной площадке на мотоциклах, а сам Эйзенштейн режиссировал массовый балет, командуя в мегафон. Несмотря на то что Подвойский, руководивший реальным восстанием, изо дня в день присутствовал на съемочной площадке, режиссер проигнорировал историческую правду, заставив отряд рабочих штурмовать главные ворота дворца, а не боковой вход. Эта сцена стала каноническим изображением штурма во всей позднейшей иконографии. На протяжении многих лет кадры из фильма Эйзенштейна украшали музеи Революции по всей стране в качестве «исторических фотографий».

Под бдительным оком конной милиции население города любовалось грандиозным спектаклем. Эйзенштейн наслаждался этим вниманием. Город, который он впервые посетил ребенком, теперь лежал у его ног. У него были все возможности, которые давала крупномасштабная постановка; он двигал массами и формировал историю с еще большим размахом, чем Евреинов в своей мистерии 1920 года, о которой военный техник Эйзенштейн читал в газете, когда его часть располагалась в Великих Луках.

7 августа они сняли разведение моста; в конце месяца — прибытие Ленина на Финляндский вокзал. Им еще нужно было снять «дикую дивизию». Чтобы собрать перед киноаппаратом достаточное количество экзотических лиц, съемочная группа мобилизовала всех ленинградских айсоров, подвизавшихся чистильщиками обуви и контролировавших в городе этот бизнес. Многие газеты посвятили этому факту фельетоны, поскольку с ленинградских улиц на несколько дней исчезли все чистильщики сапог.

12 сентября Эйзенштейн завершил работу в Ленинграде. Его сотрудники отправились в Москву, где из папье-маше заново воз-

двигли памятник Александру Третьему. Вдохновленный фотографиями разрушения статуи, сделанными в 1918 году, Эйзенштейн придумал сцену, как памятник стаскивают с пьедестала.

Эйзенштейна не удовлетворили первые просмотры отснятого материала. В письмах Александрову, который все еще доснимал несколько сцен в Ленинграде (последние кадры были сняты 11 октября), он писал, что почти все интерьеры были плохо освещены. По сравнению с «Генеральной линией» кадры выглядели детской игрой, многие из них пришлось выбросить по техническим соображениям. Большую часть сентября Эйзенштейн провел в монтажной с 49 тысячами метров пленки, из которых предстояло отобрать две тысячи и склеить в полнометражный фильм к середине октября, так чтобы еще осталось время сделать массовые копии. От него ждали картины к празднованию юбилея. Октябрьская революция должна была потрясти мир во второй раз. Фильмы Пудовкина, Шуб и Барнета должны были выйти параллельно с «Октябрем».

Чтобы выдержать непрерывную круглосуточную работу, Эйзенштейн принимал эндокринные стимуляторы. Он выходил на смену вечером, что позволяло проводить без сна сорок восемь часов. Однако всесилие обернулось телесным бессилием: Эйзенштейн временно ослеп. 1 ноября газета «Вечерняя Москва» сообщала, что режиссер заболел и не сможет закончить фильм вовремя. Врачи диагностировали полное истощение и прописали постельный режим в темной комнате.

Попутно нарастали и другие проблемы. Эйзенштейн заметно превысил бюджет и перерасходовал пленку. В довершение ко всему имел место политический кризис. Утром 7 ноября 1927 года, в день, когда фильм должен был демонстрироваться в Большом театре, оппозиция Троцкого вышла на улицы Москвы и Ленинграда. Александров позднее написал в своих воспоминаниях, что Сталин лично пришел к ним в монтажную около четырех пополудни. Он спросил, есть ли в ленте Троцкий и потребовал показать эти сцены. После этого, по словам Александрова, Сталин заключил: «Картину с Троцким сегодня показывать нельзя», — и Эйзенштейн вырезал все эпизоды с его участием[8].

Многие считали визит Сталина в монтажную выдумкой Александрова, однако невозможно отрицать тот факт, что Троцкого из

[8] *Александров Г.* Эпоха и кино. М.: Политиздат, *1976*. С. 117.

картины изъяли по приказу сверху. Этот эпизод вписывался в более широкий контекст кремлевской борьбы за командование «армией искусств». Если Троцкий встречался с Есениным обсудить проблемы литературы за стаканом чая, а Бухарин ставил на поэзию Пастернака и Мандельштама, то прагматичный Сталин выбрал новый вид искусства — кино. По его представлениям, кино являлось не более чем иллюзионом, но этот иллюзион «диктует жизни свои законы»[9]. Новый партийный вождь взял на заметку молодого режиссера с мировым именем, который без содрогания мог показать насилие и знал, как режиссировать впечатляющие сцены массовой гибели. И впредь Сталин возьмет развитие Эйзенштейна как художника под свою опеку.

Подобная близость могла бы возникнуть между Эйзенштейном и Троцким. Их объединял интерес к теории Павлова и психоанализу, но до сотрудничества дело не дошло. «Потемкин» начинался с цитаты из Троцкого, но этот титр был данью тогдашней публицистической метафоричности. Когда позднее слова Троцкого заменили на цитату из Ленина, это ничуть не изменило фильм. Троцкий просто-напросто исчез и с экрана, и — из истории Октябрьского восстания. Эта новость моментально стала достоянием немецкой прессы. Эйзенштейн не считал этот приказ покушением на свободу художника, однако позднее его американские и европейские коллеги, в частности, Эптон Синклер, ему не верили.

7 ноября в Большом театре показали только два фильма: «Конец Санкт-Петербурга» Всеволода Пудовкина и «Москву в Октябре» Бориса Барнета. Наполовину законченная лента Эйзенштейна демонстрировалась в филиале Большого, который назывался тогда Экспериментальным театром. На этом просмотре показали лишь некоторые эпизоды: штурм Зимнего дворца, появление Ленина на Втором съезде Советов и арест правительства Керенского.

Последние монтажные склейки Эйзенштейн сделал в декабре-январе. Он официально запросил у Совкино дополнительные сорок пять дней для первой части («Мир хижинам») и пятнадцать — для второй («Война дворцам»), а также еще несколько дней на пересъемку. Его просьбы были отклонены; фильм пришлось сокращать до одной части.

Эйзенштейн должен был провести в постели еще несколько дней, но накануне Нового года он уже находился в монтажной.

[9] Цит. по: *Волкогонов Д.* Сталин // Октябрь. *1988.* № 11. С. 87.

14 января он показал первую версию друзьям. 23 января 1928 года в час пополудни он сделал в дневнике запись: «Сегодня 30 лет жизни и год — “Октября”. В 21 час — ва-банк. Сдача картины правительству, ЦК и ЦКК. Лотерея — allegri... Или пан или пропал»[10]. Не пропал. Фильм приняли благосклонно. Крупская спросила у Эйзенштейна, следует ли ей обнародовать свое мнение, выдав фильму своего рода государственный мандат, а то Маяковский грозил, что закидает экран тухлыми яйцами, если Эйзенштейн вставит «фальшивого Ленина». Эйзенштейн был польщен, но в конечном счете остался не совсем удовлетворен ее статьей. Крупская хвалила «Октябрь» как искусство будущего, которое отражает жизнь масс, но вместе с тем критиковала непонятный символизм Эйзенштейна, подавляющее присутствие барочного искусства господствующих классов и обилие непристойностей, которые она истолковала как уступку мелкобуржуазному вкусу[11].

Эйзенштейн еще ближе сошелся с сильными мира сего. Он звонил начальнику отдела пропаганды Александру Криницкому, своему благодетелю Подвойскому, заступавшемуся за него перед Совкино, и Федору Раскольникову — узнать об их впечатлениях от «Октября». Несмотря на уступки, его фильм, призванный закрепить миф об Октябрьского революции, не стал иконой мертвых и живых героев. Эйзенштейн создал массовые сцены, впечатляющие гораздо больше, чем реальные события, эти кадры и мизансцены копировали, но сам фильм не мог послужить каноном для воспроизведения. Не реконструкция фиктивной истории была ядром фильма, а интеллектуальные монтажные игры. Метафоры Эйзенштейна — то прозрачные, то темные, наполненные непристойными визуальными аллюзиями, создают миф об истории и тут же его разрушают. Медали, пожалованные за «службу Отечеству», высятся как гора бесполезного мусора. Керенский бесконечно долго взбирается по лестнице власти, но когда двери в тронный зал распахиваются, он утыкается — благодаря монтажному стыку Эйзенштейна — в зад механического павлина, заводной игрушки.

Фильм родился на монтажном столе. Именно здесь принимались самые рискованные решения. Эйзенштейн хотел написать книгу о происхождении своей теории монтажа. В нее должны были войти описания сцен, которые никогда не были сняты, и тех, что

[10] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1105. Л. 62.
[11] Правда. 9 февраля *1928*.

были вырезаны из окончательной версии. Он пребывал в эйфорическом, «дионисийском» состоянии: он никогда еще не работал так продуктивно. Он ощущал себя гением, ибо не только постиг историю, но и овладел самим кино как средством выражения. Он разгадал основную загадку кино — создание иллюзии движения — и больше в ней не нуждался, поскольку мог создавать движение иным способом. Для этого Эйзенштейн использовал предельно короткие, статичные кадры статуй и вещей. Монтаж наделял их динамикой и вызывал движение *мысли*. Это открытие давало ему чувство абсолютной свободы. Отныне художник кино мог управлять не только рефлексами и эмоциями, но и диалектикой мышления. Эйзенштейн изобрел новый язык, который делал мысль видимой, чувственно ощутимой, — в этом заключалась его всемирная миссия. Свою теорию, по большей части разработанную в состоянии психоделического исступления, он назвал «интеллектуальным монтажом».

В статье «Наш Октябрь» Эйзенштейн писал, что ему нужно еще десять дней, чтобы по-настоящему закончить фильм, — десять дней, которые по-настоящему потрясут мир. Но его сопротивление ответственным товарищами из Совкино не нашло поддержки. Фильм необходимо было показать накануне партийного совещания по кино 14 марта 1928 года. Это совещание, продлившееся почти неделю, должно было решить, каким будет следующее десятилетие советского киноискусства. Никто из участников мероприятия, включая самого Эйзенштейна, не осознал его значения.

Повторяя ситуацию вокруг «Потемкина», прокатчики решили устроить соревнование между новой лентой Эйзенштейна и зарубежной картиной. На сей раз был выбран фильм «Варьете» немецкого режиссера Эвальда Андре Дюпона — насквозь буржуазный, пронизанный натуралистической сексуальностью боевик. Эйзенштейн был взбешен. Со второй недели демонстрации «Октября» в кинотеатрах стали показывать комедию «Любовный экспресс» (в советском прокате «Ее каприз») с Осси Освальд в главной роли, хотя Совкино и обещало попридержать этот фильм. Зрители не шли на «Октябрь». Мнение критиков разделилось. Все ждали нового «Потемкина»! Лишь немногие поняли, что «Октябрь» сознательно сделан так, чтобы быть чем-то абсолютно новым, другим.

Дневниковые записи Эйзенштейна поначалу звучат презрительно, а затем уязвленно. Никто не знал, как относиться к «Октябрю». Более того: его эксперименты с киноязыком были отвер-

гнуты как эстетство. Друзья Эйзенштейна, и те начали кампанию под лозунгом «“Октябрь” должен быть перемонтирован!». Что еще хуже, это требование, сформулированное Адрианом Пиотровским, было поддержано Эсфирью Шуб! Жестко, если не агрессивно восприняли фильм и близкие к ЛЕФу круги.

Третий номер «Нового Лефа» опубликовал коллаж «худших цитат» из отрицательных рецензий на фильм. Следующий номер уже содержал собственную резкую критику лефовцев. Осип Брик писал, что «[и]стория всех искусств знает не мало печальных примеров такого мгновенного производства в гении и гибели этих гениев от непомерности возложенных на них надежд». Эйзенштейн — еще один в этом ряду. Он неправильно понял и революцию, и правила киноязыка. Шкловский озаглавил свою рецензию «Причины неудачи». Эйзенштейн не лишил вещи их магии, но сам стал их рабом. Брик спрашивал: «Неужто последствия Октябрьской революции так-таки всего и отразились, что на люстре?»[12]. Через пятьдесят лет Шкловский признается, что понял фильм только к старости, когда ему дали съездить на Запад и примерить на себя состояние, когда «человек захлебывается от вещей». В «Октябре» Эйзенштейн намного опередил всех, ибо то был фильм о «вопящих о славе вещах», их «злобе» и освобождении от них — «воле от вещей» и «конце вещей»[13]. Тогда же друзья Эйзенштейна по ЛЕФу назвали ленту исторической ложью, серьезной идеологической ошибкой и полным художественным провалом. В результате Эйзенштейн в марте вышел из группы, отказавшись принять предложения о примирении. Роковая встреча произошла на квартире Третьякова. В знак своего разрыва с ЛЕФом Эйзенштейн моментально подписал манифест другой группы московских конструктивистов. Группа так и называлась — «Октябрь» — и состояла в основном из архитекторов и художников-графиков, таких как братья Веснины и Густав Клуцис. Эта подпись стала единственной лептой, внесенной Эйзенштейном в деятельность группы. Он заполнил не одну тетрадь своего рабочего журнала аргументами, направленными против Брика, Третьякова и Шкловского, недоумевая, почему они не могут или не хотят понять его открытия: он искренне считал свои новые идеи гениальными. Он должен был принять их отторжение как факт. Третьяков поддержал

[12] Новый Леф. *1928.* № 4. С. 27–36.

[13] *Шкловский В.* Эйзенштейн. М.: Искусство, *1973.* С. 152–155.

Эйзенштейна как друга, но ничего не понял в его художественном замысле.

Дневниковая запись от 13 февраля 1928 года: «Следовало бы раньше знать о ненависти "патетической" — к пафосу со стороны Третьякова, что это следствие индивидуальных особенностей. Старая Дева клеймит развратом любое проявление здоровой эротики. Третьяков во многом подобен ей. Сухарь. И импотенция сейчас же драпируется в социальную установку, как и всегда индивидуально-эротические предпосылки проэцируются в соответственные социальные приятия и неприятия...»[14].

Кто еще его понимал? Студенты? Изумленные иностранцы?

2 апреля фильм был показан в Берлине. На сей раз немцы увидели полную, не подвергшуюся цензуре версию. Эгон Эрвин Киш написал немецкие титры; Майзель снова сочинил музыку. Эйзенштейн надеялся на повторение триумфа с «Потемкиным», но уникальная природа фильма не была понята и берлинской публикой. Жена Майзеля, влюбленная в Эйзенштейна, написала о большом успехе, однако Эйзенштейн истолковал это как преувеличение из лучших побуждений. О каком успехе можно говорить, если «Октябрь» шел всего один день? Эйзенштейн, правда, не удосужился отметить, что фильм показали в семи крупных кинотеатрах одновременно: прокатчики попросту просчитались. Критики писали о «неудавшемся фильме-монстре». Картина с треском провалилась — точно так же, как «Стачка», потерпевшая фиаско в том же Берлине годом раньше.

Эйзенштейн был оскорблен и подавлен холодной реакцией на произведение, которое сам он ставил выше «Потемкина». Возможно, следующая дневниковая запись, сделанная по-немецки, связана с провалом: «16.4.1928. Ich bin wieder ganz ganz krank. Hysterie. Wahnsinn. Ganz Moskau sprach über meine Krankheit! Mein unbewußt wilder krankhafter Größenwahn. Furchtbares Minderwertigkeitskomplex, das mich wahrscheinlich zum Irrsinn hetzen wird»[15].

Эмоциональное и физическое напряжение ввергли Эйзенштейна в глубокий психологический кризис. Он отправился на ос-

[14] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1105. Л. 71.

[15] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1108. Л. 8. [«Я опять очень, очень болен. Истерия. Сумасшествие. Вся Москва говорит о моей болезни! О моей бессознательной, дикой, патологической мании величия. Чудовищный комплекс неполноценности, который, быть может, доведет меня до помешательства» (нем.).]

мотр к трем разным врачам: к традиционному психологу профессору Спешневу, психоаналитику Залкинду и терапевту Крамеру. «А вдруг бог есть?» — записал Эйзенштейн в дневнике. Спешнев не нашел ничего. Залкинд предложил психоанализ. «Решили не рисковать с ликвидацией невроза, а оберегать одаренность». Крамер прописал ему глицерофосфаты. «Тоска бывает?» — спросил он[16].

Несмотря на то, что Эйзенштейн не доверял психоанализу Залкинда, в 1928 году он побывал на нескольких сеансах гипноза у Юрия Каннабиха, личного врача Адольфа Иоффе. Иоффе, близкий друг Троцкого, покончил с собой в 1927 году. Каннабих был последним президентом Русского психоаналитического общества. В тридцатые годы он снова будет лечить Эйзенштейна.

Эйзенштейн опасался за свой рассудок. Этот страх был отнюдь не беспочвенным: его дядя Николай Осипович сошел с ума. Не проявится ли в нем дурная наследственность? «3 июня 1928. Перед глазами темное пятно. Звоню Залкинду. Ein Versuch kann ja nicht schaden. Jugend! Физически — в порядке. Психически –? [...] Werde ich schöpferisch krank, wie erotisch gesund? Gesund oder gleichgültig?»[17].

В дневнике он подвергает психоанализу Пудовкина, своего самого серьезного в смысле славы соперника из числа соотечественников. Он видит в Пудовкине и его юбилейном фильме «Конец Санкт-Петербурга» причину собственного провала. «Pudovkin killed my "October"»[18]. Всю зиму Эйзенштейн провел, выясняя, кто такой Пудовкин — невротик или неврастеник. Роли в тройке русского Ренессанса он распределил позже следующим образом: себя он считал Леонардо да Винчи; Пудовкин был Рафаэлем, а Александру Довженко, который присоединился к ним в 1930 году, была великодушно отдана роль Микеланджело[19].

В апреле 1928 года Эйзенштейн приступил к интенсивному самоанализу. Он часто возвращался к своему отцу и отцовской тирании: «Riga! Der Symbol der Op[p]ression. Der Beschnittenheit.

[16] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1109. Л. 72.

[17] Там же. Л. 29. [«Попытка не пытка. Молодость! Физически — в порядке. Психически –? [...] Буду ли я творчески бессилен, если эротически здоров? Здоров и спокоен?» (нем.)]

[18] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1110. Л. 8. [«Пудовкин убил мой "Октябрь"» (англ.).]

[19] *Эйзенштейн С.М.* [Рождение мастера] // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 5. С. 441.

Kastration. Und weiße Manchetten. Das Freche und tierisch Gierige — verbannt und niedergedrückt. Deshalb irresolet [нрзб.] и waghalsig im Weiteren. Ein[e] Mischung aus скромности и наглости. Ein Gemisch aus Dreck und Feuer??? Wie Goethe über Mephisto sagt [...] Riga als Trauma. Alle meine Absonderlichkeiten halte ich für Fehler. Sünde...»[20]. Он вел записи на немецком, который был языком его интимных дневников. Тем не менее он постоянно напоминал себе, что не стоит слишком вдаваться в личные подробности и вставляет поддразнивающие замечания: «Ich möchte den Mann kennen, der nach meinem Tode meine Tagebücher analysieren und redaktieren wird... Вот пердеть придется моим теоретическим душеприказчикам»[21].

«Regisseur muß Hemmungen durchbrechen! Seine Schwächen anästhesieren (beherrschen) ist Kastration»[22]. Эйзенштейн вклеивает в дневник статью доктора В. Виноградова о творчестве душевнобольных. «Nur nicht gesund werden! Riga hat das Vieh in Zaum gelegt. Raus mit dem Vieh! Es lebe das Vieh! [...] Гений — это невроз. В моей психозе есть сдвиг. Я больше не понимаю *mon cas* (meinen Fall). Надо идти к Залкинду»[23]. И наконец: «9.6.1928. Meine Aufzeichnungen bekommen einen Abscheu erregenden klinischen Charakter. Ich muß ein spezielles Tagebuch führen, um die theoretischen Betrachtungen nicht mit Krankheitsfetzen zu vermischen»[24]. По-видимому, какое-то событие задело его гомосексуальность — он обнаружил эту

[20] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1109. Л. 36–37. [«Рига! Символ подавления. Обрезания. Кастрации. И белые манжеты. Наглое и животно жадное — загнано подальше и подавлено. Поэтому [...] отчаянно смел в будущем. Смесь скромности и наглости. Смесь грязи и огня??? Как сказал Гете о Мефистофеле [...] Рига как травма. Все мои отклонения я считаю ошибкой. Грехом...» (нем.)]

[21] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1114. Л. 105 . [«Хотел бы я посмотреть на того человека, который разберет и отредактирует мои дневники после моей смерти...» (нем.)]

[22] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1109. Л. 37. [«Режиссер должен прорваться сквозь свои комплексы! Анестизировать (подчинить себе) свои слабости — это кастрация» (нем.).]

[23] Там же. Л. 39, 46. [«Только бы не выздороветь! Рига укротила зверя. Выпусти зверя! Да здравствует зверь! [...] Гений есть невроз. В моей психозе есть сдвиг. Я больше не понимаю mon cas [мой случай — франц.]. Надо идти к Залкинду» (нем.).]

[24] Там же. Л. 52. [«9.6.1928. Мои записи приобретают все более и более отвратительный клинический характер. Я должен завести особый дневник, чтобы не смешивать теоретические размышления с обрывками [истории] болезни» (нем.).]

сторону своей личности еще юношей в Риге, но подавлял ее на протяжении многих лет. Этот дневник полон подробных выписок из научных трудов по гомосексуальности и заметок о гомосексуальной ориентации Сократа и Иоанна Крестителя. По предположению Эйзенштейна, последний был влюблен в Иисуса. «Иоанн» часто фигурирует на рисунках Эйзенштейна. Другой постоянной темой была феллация.

В интервью американской газете «New Masses» Эйзенштейн сказал: «Если бы не Леонардо да Винчи, Маркс, Ленин, Фрейд и кино, я бы, по всей вероятности, был еще одним Оскаром Уайльдом»[25]. Эстетом и гомосексуалистом?

В мае его отправили в Гагры для восстановления здоровья. Его сопровождал Александров. Они жили в одном гостиничном номере. Там Эйзенштейн читал в оригинале «Улисса» Джойса — «Библию новой кинематографии»[26]. Всякий раз, когда возникали проблемы с языком, он обращался к немецкому переводу, базельскому изданию 1927 года. Книгу приобрела для него англичанка Айви Литвинова, жена наркома иностранных дел. «Улисс» покорил Эйзенштейна. Незадолго до того лингвист Николай Марр подстегнул его интерес к языку. Теперь дневники содержали упражнения в этимологии и то, что сам Эйзенштейн называл «лингвистическим блудом»[27]. Он чувствовал, что стоит на пороге полного переворота в кинематографе. Появление новой техники подтвердило его предчувствия. 20 июля 1928 года, когда до Советской России дошли новости о грандиозном успехе звукового кино, Эйзенштейн сочинил вместе с Александровым и Пудовкиным манифест «Будущее звуковой фильмы. Заявка». Они выступали за несовпадение звука и изображения — с тем чтобы соединить их по-новому[28].

Реакция на звуковой фильм таких мастеров и знатоков кино, как Чарли Чаплин, Рене Клер, Рудольф Арнхейм, была явно негативной. Конец немого кино они приравнивали к смерти кино как искусства. На его место пришел музей восковых фигур, заполненный говорящими куклами. Эйзенштейн, напротив, считал изображение и звук одинаково ценными возбудителями — новый слуховой

[25] *Freeman J.* An American Testament: A Narrative of Rebels and Romantics. New York: Octagon Books, *1973*. P. 589.

[26] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1105. Л. 77.

[27] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1107. Л. 44.

[28] *Эйзенштейн С.М.* Будущее звуковой фильмы. Заявка // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2. С. 315–317.

стимул будет влиять на другие органы чувств. Два самостоятельных стимула — визуальный и акустический — могут либо подавлять, либо усиливать друг друга. Звук может помогать зрителю видеть, может придавать изображению глубину и активизировать восприятие движения и ритма. Изображение наделяет отвлеченный звук большей конкретностью, делает его осмысленным. Контрапункт изображения и звука способствует, таким образом, достижению абсолютно симультанного сенсорного восприятия. Он требует не взятых по отдельности «я вижу» или «я слышу», но «я слышу глазами» и «я вижу ушами» = я воспринимаю[29].

Примеры похожего применения звука Эйзенштейн обнаружил в японском искусстве. Летом 1928 года в Москве гастролировал театр Кабуки. В августе Эйзенштейн написал обзор их выступлений. Формы этого архаического театра подтолкнули его к радикальному решению проблем звукового фильма. Статья «Нежданный стык» описывала слияние кино и театра, Европы и Японии, изображения и звука. Театр Кабуки достиг полной равноценности слуха и зрения. «Вместо *аккомпанирования* Кабуки сверкает обнажением приема *переключения*. Переключения основного воздействующего намерения с одного материала на другой, с одной категории раздражителей на другую»[30]. Кабуки напомнил Эйзенштейну когда-то читанный американский научно-фантастический роман, где слуховые и зрительные нервы персонажа были подключены крест-накрест наподобие проводов, поэтому он воспринимал световые вибрации как звук, а колебания воздуха — как цвета.

Он написал письмо Малевичу с просьбой принять участие в дискуссии о звуковом фильме, которую Эйзенштейн планировал провести в «Кинофронте», журнале АРК. Малевич, однако, отказался, так как считал направление, в котором двигался кинематограф и кинотеория, слишком иллюстративным и натуралистичным. Эффекты синестезии его мало интересовали.

Театр Кабуки явился для Эйзенштейна еще и эротическим переживанием. Его интимный дневник воскрешает воспоминание о том, как кимоно актера Асари волшебно мерцало в свете незабываемой зари. Джойс пробудил интерес Эйзенштейна к *écriture automatique*, он пробовал создать нечто подобное, причем

[29] *Эйзенштейн С.М.* Нежданный стык // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 5. С. 306.

[30] Там же.

по-английски! Он сымитировал внутренний монолог Молли Блум, правда, написал его на листе, уже помеченном заглавием для другой статьи «Валеска Герт в мировом масштабе». Но вместо того чтобы создать портрет немецкой экспрессивной танцовщицы Валески Герт, он незаметно вошел в роль женщины и написал: «14 дек. 1928: In bed. Grisha. Wants to coïte. Lake of women. Melancholics. My head full of dreck. No possibility of thinking. Splendid ideas and no hands. The greatest idea — conflict between form and subject. The finest idea. Especially for printing effects. OOOOOO. Those o but written out of my unhappiness. Silly. Idiotic. Erotic. Hunger. Schizophrenic. Eclectic. Idiot again, Uspensky hanged himself. Why not me. Bao, boo, boo»[31].

Свои эротические переживания Эйзенштейн не относил к «дионисийской» стороне своей личности. Это определение было припасено для той интеллектуальной энергии, которая часто заставляла его трудиться ночи напролет. Но его привлекали знаменитости с признаками подавленной гомосексуальности: он читал биографию Бальзака и узнавал в ней себя. Подобно Бальзаку, он проводил ночи за письменным столом, взбадривая себя черным кофе.

Примерно тогда же Эйзенштейн встретил юную киножурналистку Перу Фогельман, которая умела гораздо больше, нежели готовить отличный кофе. Она жила под именем Пера Аташева, но Эйзенштейн звал ее Pearl (Жемчужина) в честь Пирл Уайт, своей любимой актрисы из американских сериалов. У невысокой, полной Перы были темные волосы, она хорошо говорила по-английски и обладала чувством юмора, возбуждавшим Эйзенштейна. Он писал ей из Ялты, что читает Джойса и что Джойс смотрит на мир в точности как она: через микроскоп на макрокосм[32]. В 1927 году она начала работать для отдела кино Общества культурных связей с зарубежными странами (ВОКС) и вошла в число сотрудников издательства «Теакинопечать», которое возглавлял Кирилл Шутко.

[31] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1110. Л. 4. [«В постели. Гриша. Хочет совокупляться. Море женщин. Меланхолики. Моя голова забита непристойностями. Невозможно думать. Великолепные идеи, а рук нет. Величайшая идея — конфликт между формой и сюжетом. Отличнейшая идея. Особенно для полиграфических эффектов. OOOOOO. Все эти «о» написаны от моего несчастья. Глупо. По-идиотски. Эротично. Голод. Шизофренично. Эклектично. Еще один идиот, Успенский повесился. Почему не я. Ням, му-му» (англ.).]

[32] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1744. Л. 11.

Печаталась она и в журнале «Советский экран». Пера собиралась поехать в США, но эти планы не осуществились. В апреле 1928 года ее отец был арестован по обвинению в растрате, и ей не выдали паспорт. Вдобавок ее дядя, который должен был прислать приглашение в Америку, внезапно разорился.

Их отношения с Эйзенштейном стали еще теснее. Она предложила стать его литературным агентом и взять на себя заботы по ведению домашнего хозяйства. Эйзенштейн отдавал ей весь свой заработок. Пера рассчитывалась с кухаркой, переводила деньги Юлии Ивановне в Ленинград, платила за квартиру (пятьдесят один рубль в месяц) и за телефон. Она вела переписку Эйзенштейна и посылала фотографии для зарубежных киножурналов, приводила в порядок рукописи и перепечатывала статьи. Эйзенштейн был патологически неспособен закончить ни один свой текст, и Пера делала это за него, бесшабашно приписывая к последнему абзацу: «Да здравствует мировой пролетариат!». Вскоре она стала для Эйзенштейна второй матерью; при этом ее притязания были куда скромнее по сравнению с претензиями Юлии Ивановны. Пера была идеальным другом. Такой преданной и смиренной она была лишь потому, что нежно любила Эйзенштейна и принимала его слабости. Приняла она и то, что роли, которые он ей отвел — домохозяйки, матери, товарища и няньки, — исключали претензии любовницы и любимой.

1928–1929
Паломники. В поисках универсального языка

В 1927 году московская газета «Кино» провела опрос для выявления лучших и самых популярных кинорежиссеров. Эйзенштейну досталось только пятое место. Победителем стал Абрам Роом; он только что поставил побившую все рекорды кассовых сборов ленту «Третья Мещанская», или «Любовь втроем». Остальной мир считал по-другому. Все больше и больше иностранных гостей появлялось в Москве, чтобы встретиться с Эйзенштейном. Американских и западноевропейских знаменитостей влекли в комнатку на Чистых прудах нетрадиционный образ мыслей ее обитателя, дерзкая ирония, сюрреалистическая логика, не в последнюю очередь — владение языками. Комната была забита книгами, а потолок расписан оранжевыми и черными концентрическими кругами. На стол, покрытый клеенкой, Эйзенштейн подавал чай и крыжовенный пирог. Лишь немногие иностранные посетители замечали книги XVII века, японские гравюры и офорты Пиранези. Как правило, их больше удивляли скромные, даже бедные жилищные условия, в которых обитал режиссер. С этой общей картиной резко диссонировала кровать Эйзенштейна. Теодор Драйзер написал, что это самая большая и самая удобная на вид кровать в Советской России. Режиссер приобрел эту величественную вещь у американских переселенцев, основавших под Москвой сельскохозяйственную коммуну[1]. Студенты Ласло Мохой-Надя из Баухауса описывали роскошный берлинский быт Эрвина Пискатора; они знали о его привычках и стиле жизни из фоторепортажей в «гламурном» журнале «Dame». На Эйзенштейна эти рассказы, казалось, не произ-

[1] *Dreiser T.* Dreiser Looks at Russia. New York, *1928*. P. 206.

водили впечатления, хотя ватерклозет Сен-Лорана, установленный в квартире его матери, нравился ему вполне.

В январе 1927 года к Эйзенштейну приехал знаменитый фотограф Джеймс Аббе, которого послали Лилиан и Дороти Гиш. Актрисы хотели работать с русским режиссером. Эйзенштейн отправил Аббе к Пудовкину. Мелодрама была не по его части.

Русское кино вошло в моду. Монтаж, который в России называли «американским», во всем мире был известен как «русский». Об этом советские кинематографисты узнали от голливудского кинорежиссера Льюиса Майлстоуна, который происходил из богатой еврейской семьи, эмигрировал из Одессы в США в возрасте восемнадцати лет и теперь приехал в Москву как иностранный турист. Эйзенштейн был самым известным представителем школы монтажа, и иностранные знаменитости искали с ним знакомства.

Американский профессор Генри Дана, приехавший в Москву на полгода писать книгу о новом театре, консультировался у Эйзенштейна. Луис Фишер, московский корреспондент либерального нью-йоркского еженедельника «The Nation», взял у него пространное интервью[2]. У Фишера была русская жена Берта Марковна (Маркуша), державшая в Москве салон. Эйзенштейн иногда ходил на званые вечера, которые там устраивались. Джозеф (Джо) Фримен, еще один американец и корреспондент левой газеты «New Masses», работал над книгой «Голоса Октября». Эйзенштейн помог ему написать главу о фильме.

Эйзенштейн сказал Фримену, что Третьяков пишет его литературный портрет, краткую биографию: «Я заставил его включить главу о Фрейде, чье влияние на меня было громадным. Без Фрейда — нет сублимации, без сублимации — я простой эстет à la Оскар Уайльд. Фрейд открыл законы поведения индивида, так же как Маркс — законы социального развития. Я сознательно использовал свои знания Маркса и Фрейда в спектаклях и фильмах, поставленных мною за последние десять лет»[3].

Познакомился Эйзенштейн и с французским кинокритиком и коммунистом Леоном Муссинаком, который, как и Фримен, работал над книгой о советском кинематографе. Он писал для престижного литературного ежемесячника «Mercure de France», ежедневной га-

[2] *Eisenstein S.* Mass Movies // The Nation. 9 ноября *1927*.

[3] *Freeman J.* An American Testament: A Narrative of Rebels and Romantics. P. 589.

зеты «L'humanité» и для киножурналов. На Парижской выставке декоративного искусства и промышленности 1925 года он показал «Стачку» Эйзенштейна. В ноябре 1926 года он договорился о показе других советских фильмов, на которые был наложен торговый запрет. В их число входил и «Броненосец "Потемкин"». Чтобы возбудить интерес к русским фильмам и содействовать их продвижению, он открыл летом 1927 года нечто вроде нового киноклуба под названием «Les Amis de Spartacus» («Друзья Спартака»).

В Москву Муссинак приехал показать новый фильм Жака Фейдера «Лица детей». Эйзенштейн подробно его расспрашивал о европейском киноавангарде. Он его практически не знал — такие фильмы в российском прокате не шли. Годом ранее Илья Эренбург привез из Европы несколько коробок экспериментальных лент: «Антракт» Рене Клера, «Механический балет» Фернана Леже и «Пять минут чистого кино» Анри Шометта. На Эйзенштейна они не произвели впечатления. «Сплошные enfantillage — детские игрушки на съемочных возможностях съемочной аппаратуры»[4].

В сентябре 1928 года на Чистых прудах побывал знаменитый архитектор Ле Корбюзье, приглашенный в Москву для строительства Дома Центросоюза (позднее — Минлегпрома). Андрей Буров, работавший художником на съемках «Старого и нового», провел с ним экскурсию по городу, а Эйзенштейн показал несколько кусков будущей картины, в общей сложности около сорока минут. Ле Корбюзье был заинтригован фильмом и нашел в нем сходство с формами Донателло. В прессе Эйзенштейн описал их встречу от третьего лица: сначала он дал этому лицу свое детское имя Рорик, потом подписал очерк инициалами В.С.: «Ле Корбюзье большой энтузиаст и поклонник кинематографа, которое он считает единственным современным искусством наравне с архитектурой. "Мне кажется, что я в своей работе думаю так, как поступает Эйзенштейн, когда он делает фильмы"...»[5].

В это же время он познакомился со Стефаном Цвейгом, приезжавшим в сентябре в Москву на столетие со дня рождения Льва Толстого. Эйзенштейн написал об этой встрече задним числом, но 14 сентября набросал в дневнике план своего разговора с писате-

[4] *Эйзенштейн С.М.* Бела забывает ножницы // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2. С. 274.

[5] *В.С.* Новая клиентура господина Корбюзье // Советский экран. *1928.* № 46. С. 5.

лем и заметил, что сегодня великий день, «у меня в гостях — Цвейг»[6]. Эйзенштейн забросал его вопросами о Зигмунде Фрейде. В свое время Цвейг устраивал встречу с Фрейдом для Сальвадора Дали и Ромена Роллана. Эйзенштейну он тоже пообещал договориться о встрече с великим венцем, если, конечно, русский режиссер доберется до Австрии. Цвейг тут же связался с Анной Фрейд, которая выслала Эйзенштейну подписанный экземпляр книги отца «Фрейд. Автобиографический очерк». Позднее эта книга исчезла из библиотеки Эйзенштейна. Их встреча с Фрейдом так и не состоялась.

К ноябрю 1927 года число паломников увеличилось. Многие иностранцы съезжались в Москву на празднование десятой годовщины Октябрьской революции. Эйзенштейн показывал им сырой вариант «Генеральной линии», поскольку «Октябрь» он тогда еще не успел закончить. 7 ноября приехал Эдмунд Майзель — исполнить свою партитуру к «Потемкину» и обсудить с Эйзенштейном музыку к «Октябрю». 12 ноября нарком иностранных дел устроил прием в честь гостей. На этом вечере Эйзенштейн встретил немецкого графика и скульптура Кете Кольвиц, французского политика и главного редактора газеты «L'humanité» Поля Вайяна-Кутюрье, мексиканского художника Диего Риверу и писателя-экспрессиониста Артура Голичера.

В декабре Эйзенштейн принимал преуспевающего американского романиста Синклера Льюиса, а после этого Валеску Герт, с которой раньше переписывался. Известная танцовщица была поражена его слогом: ни «Потемкин», ни его «жесткое» имя (Eisen = чугун, Stein = камень) не соответствовали стилю письма, которое могло быть написано «личностью эпохи рококо — утонченной, обворожительной, изящной»[7]. В Москву Герт приехала на гастро-

[6] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 973. Л. 1–2; Ед. хр. 796. Л. 8. См. публикацию в сб.: *Bulgakowa O.* (ed.) Eisenstein und Deutschland. Berlin: Henschel, *1998*. S. 46–47.

[7] *Gert V.* Ich bin eine Hexe. München: Knaur, *1968*. S. 53. <Валеска Герт (наст. имя — Гертруда Валеска Самош)— немецкая танцовщица, чей «гротесковый танец» был созвучен эпохе экспрессионизма. Как актриса дебютировала у Георга Вильгельма Пабста в фильме «Безрадостный переулок» (1925), играла у Бертольда Брехта и Жана Ренуара. Автобиографическая книга «Я — ведьма» вышла через три года после возвращения актрисы на экраны в фильме Федерико Феллини «Джульетта и Духи» (1965). Советское турне и увлечение Эйзенштейном произошло незадолго до эмиграции в Америку, где ее ждали тридцать лет забвения. — *Примеч. ред.*>

ли и увлеклась Эйзенштейном, твердя о «любви почти с первого взгляда». Эйзенштейн начал писать о ней статью, которую, как обычно, не закончил.

Эйзенштейн не был готов к славе и с прежней ревностью следил за успехами своих соперников. Пудовкина пригасили в Берлин в качестве звезды — он должен был сыграть главную роль в совместной немецко-русской постановке «Живого трупа» Толстого. Хотя у Эйзенштейна тоже имелись предложения, из которых было что выбирать. Пока «Октябрь» шел в берлинском театре на Тауэнциенштрассе (Tauentzienpalast), его владелец Людвиг Клопфер предложил Эйзенштейну поставить в Берлине пьесу Третьякова «Хочу ребенка!». Хайнц Зальтенбург из Театра Лессинга послал Эйзенштейну пьесу Алексея Толстого, которую позднее использует Пискатор в своем спектакле «Распутин, Романовы, война и восставший народ». В 1927 году Эйзенштейну предложили осуществить на сцене крупномасштабную постановку о русской революции в берлинском Дворце спорта (Sportpalast). Майзель хотел написать музыку к «Генеральной линии» и добивался, чтобы немецкую версию картины Эйзенштейн монтировал сам. Вилли Мюнценберг тоже поддержал этот план.

Эптон Синклер писал своему издателю в «Malik Press», что кинокомпания «Prometeus» заинтересовалась его романом «Угольный король» (1917–1918), и просил, чтобы режиссером картины был Эйзенштейн.

В начале 1927 года пришло приглашение от «United Artists»; Пикфорд и Фэрбенкс сдержали свое обещание. В августе 1928 года в Москву на переговоры о возможном контракте с Эйзенштейном приехал президент кинокомпании Джозеф М. Шенк. Эйзенштейн обсудил предложения Шенка с Дос Пассосом, который тоже в это время заезжал повидаться (Эйзенштейн тогда еще не читал «Манхэттен», но из вежливости сказал автору, что читал). Дос Пассос полагал, что Эйзенштейн должен правильно рассчитать время для своего визита в США. В тот момент Нью-Йорк ожидал прибытия Бориса Чухновского, спасшего экспедицию Нобиле, — одна знаменитость не должна затмить собой появление другой.

Слухи о предстоящем отъезде Эйзенштейна распространились настолько, что он был вынужден их опровергнуть в открытом письме. Летом 1928 года некоторые артисты уже не вернулись из своих зарубежных поездок, в частности, Михаил Чехов и Вера Малиновская. Ходили разговоры, что уехал Мейерхольд, что режис-

сер Еврейского театра Алексей Грановский решил остаться после гастролей в Берлине. Немецкая пресса подхватила эти слухи и объявила, что Эйзенштейн тоже уезжает — в Голливуд[8].

Объяснение Эйзенштейна было обращено к Луначарскому, который от себя присовокупил вступление: «В последнее время белогвардейская помойница пришла в веселое волнение или, скорей, трепыхание по поводу бегства отдельных артистов театра и кино за границу, подчас совершенно неверно рассматривая отдельные случаи этого мнимого бегства. Но на днях я прочел в белогвардейской прессе ликующее заявление о переходе Эйзенштейна на американскую службу. Хотя я в самом начале был уверен, что это такой же вздор, которым откармливают своих читателей различные "врули", но, не зная точно, как обстоит дело с Эйзенштейном, я запросил его об этом, и в ответ на него [так! — *О. Б.*] получил его просьбу опубликовать письмо, в котором он высказывает свои суждения по этой линии...»[9]. Мы действительно едем в Голливуд, писал Эйзенштейн, но только для того, чтобы изучить иностранную технику. Он добавлял, что талант не позволяет ему снимать где угодно, но лишь на богатой и плодотворной русской земле. В действительности же Эйзенштейн был расстроен, что его заставили целый год ждать выдачи паспорта. «Дадут ли заграничный паспорт. Жду звонка с утра. А уже 14 часов. Депрессия опять страшная. Не могу писать. Не могу работать. [...] Хочу перерезать глотку телефону. И терроризирую всех домашних. [...] Ответа по паспортам нет... Звонил Гриша! Еби их мать!»[10].

Ему пришлось отклонить ряд заманчивых предложений, так как сначала он должен был закончить «Октябрь» и свою ленту о деревне. Он работал очень интенсивно, одновременно с завершением двух фильмов вступая в новый научно-теоретический период. Непонимание его практических открытий со стороны самых близких друзей побудило к написанию книги о монтаже и новом языке знаков — языке кино. Первый набросок плана книги Эйзенштейн закончил в марте 1928 года, другие редакции датированы 8 октября 1928, 2 марта 1929 и, наконец, 24–31 июля того же года.

Этот замысел был чем-то большим, чем привычные формы самовыражения, такие как манифест или полемическая статья.

[8] Licht-Bild-Buhne. August *1928*. № 85.
[9] Известия. 29 ноября *1928*.
[10] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1105. Л. 77.

К 1927 году его соперники уже опубликовали труды по теории кино. Юрий Тынянов, Виктор Шкловский и Борис Эйхенбаум собрали «Поэтику кино»; режиссер Семен Тимошенко напечатал брошюру о киномонтаже; вышедшую в 1926 году книгу Пудовкина «Кинорежиссер и киноматериал» даже успели перевести на немецкий. Кулешов объявил о скором выходе своего тома «Искусство кино: мой опыт» — он должен был появиться на прилавках в 1929-м. Уже был подписан договор Кулешова с американскими издателями, что позволило режиссеру купить на выплаченный аванс автомашину «Форд». Наряду с «Рено» Маяковского она стала одним из немногих личных автомобилей на улицах Москвы.

Эйзенштейн не собирался давать классификацию техник монтажа, как это сделал Тимошенко, составлять традиционный, даже архаичный перечень «своих опытов» в духе Кулешова или предложить еще один учебник-руководство по написанию киносценария и созданию фильма на манер Пудовкина. Его замысел состоял в том, чтобы написать не двухмерную, а шарообразную книгу: идеальный читатель не просто будет переходить от одного эссе к другому, но будет воспринимать всю книгу целиком, одновременно. Отдельные этюды должны были образовать разнонаправленные пучки, объединенные общей темой — методом монтажа. Только форма шара могла обеспечить подобную взаимную обратимость.

«Но увы... Книжки не пишутся шарами. [...] Нужны стало быть паллиативы. Осталось предполагать, что книжка, столь часто трактующая о методе взаимообратимости, будет и прочтена по тому же методу. В ожидании, пока мы научимся читать и писать книги в форме вращающихся шаров! Книг — мыльных пузырей — ведь и сейчас немало! Особенно по искусству!» — записал Эйзенштейн в дневнике 5 августа 1929 года[11]. Сферическую книгу он хотел посвятить основателю мюнхенской школы выразительной гимнастики Рудольфу Боде, философу Людвигу Клагесу, своему учителю Мейерхольду, актеру Гриффита Ричарду Бартельмесу и своим студентам.

Несколько фрагментов так и не дописанной книги были закончены, но в шарообразном виде она никогда не публиковалась. Книга представляла собой не просто новую композицию статей о монтаже — опубликованных («Монтаж аттракционов», «Перспективы», «За кадром», «Четвертое измерение в кино») или неопу-

[11] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 796. Л. 8–9.

бликованных («Интеллектуальный аттракцион»[12] или «Монтаж киноаттракционов»[13]), существовавших в набросках («Джон и Шопенгауэр») или задуманных, но не написанных («Хлебников», «Иоффе», «Le paire» («Четное») и т. д.). Это был принципиально новый подход к организации книги и дисциплине мысли, которая развертывалась как немотивированная смена точек зрения и методов анализа внутри секторов, свободно сообщающихся друг с другом. Из книги-шара были по отдельности опубликованы разрозненные статьи — некоторые только во французских или английских журналах того времени, некоторые в качестве предисловий[14]. Статья Эйзенштейна для каталога к выставке «Film und Foto», заказанная ему Софи Кюпперс, женой Эль Лисицкого (написанная по-немецки «Драматургия киноформы»), не дошла вовремя до адресата и не была напечатана — почтовая связь была слишком медленной[15]. При такой публикации «в розницу» было утеряно основное. В текстах, вытянутых в линию и развернутых на плоскость, но все же сохраняющих «кубистическую» множественность точек зрения, монтаж был истолкован через различные системы: рефлексологию (монтаж как произвольная комбинация раздражителей, вызывающих цепочку ассоциаций и тренирующих условные рефлексы); конструктивизм и ранний формализм (монтаж как коллаж, комбинация и рекомбинация различного материала, как, например, в статье «Монтаж аттракционов»); иероглифику («За кадром»), лингвистику («Перспективы»), которая позволила трактовать монтаж как систему оппозиций, диалектику («Драматургия киноформы»), где монтаж выступал материализацией закона о единстве противоположностей и переходе количе-

[12] Первая публ. под названием «И.А. 1928»: Киноведческие Записки. *1997/1998*. № 36/37. С. 39–48.

[13] Первая публ.: Из творческого наследия С.М. Эйзенштейна. М.: ВНИИ киноискусства, *1985*. С. 10–36.

[14] Напр.: *Эйзенштейн С.М.* За кадром // Кауфман Н. Японское кино. М.: Теакинопечать, *1929*. С. 72–92 (См.: *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. М.: Музей кино, *2000*. С. 492–502); *Эйзенштейн С.М.* Предисловие // Зебер Гвидо. Техника Кинотрюка. М.: Теакинопечать, *1929*. С. 3–8 (См.: *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. Т. 5. С. 36–38).

[15] Первая публ.: Киноведческие записки. *1991*. № 11. С. 180–194. (См. также публикацию, учитывающую дополнения, сделанные автором в 1931 году для английского журнала «Close Up»: *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. С. 517–533).

ства в качество[16]. В то же время «Драматургия киноформы» предлагала концепцию монтажа не как последовательности кадров, а как техники наложения одного кадра на другой, их наличия «друг на друге» или «друг в друге», что позволяло понять монтаж как своего рода метафорический палимпсест, как модель функционирования памяти. К этим системам интерпретации Эйзенштейн присовокупил музыку («Четвертое измерение в кино») и японский театр («Нежданный стык»), размышляя о синхронизации различных чувств — зрения, слуха, обоняния, осязания и вкуса. Разноплановость этих этюдов поразительна; они кажутся написанными разными авторами. «Драматургия киноформы» — это строгий конструктивизм. Эйзенштейн касается в этой работе центральных проблем современности — статики и динамики в кино, мимесиса и его отрицания в искусстве авангарда. Напротив, «Четвертое измерение в кино» обращается к излюбленной теме романтиков и метафизиков — соответствиям между образом, звуком, светом и цветом. На статью повлияла идея «тотального произведения искусства» — *Gesamtkunstwerk*, как ее понимали Скрябин и русские символисты, романтики и даже теософ Елена Блаватская.

Каждый раз Эйзенштейн менял рамку анализа, добиваясь той смены точек зрения, которая казалась ему наиболее существенной в конце двадцатых годов. Поэтому «конструктивист» и метафизик-«символист», думающий о тотальном произведении искусства, соседствуют в этой книге с «вульгарным материалистом» и «рефлексологом», а те, в свою очередь, уживаются со «структуралистом» и «диалектиком», явно подверженным влиянию гештальт-психологии. Почти все вводимые Эйзенштейном в этой книге понятия (*аттракцион, доминанта, обертон, интервал, образ, монтаж*) пропущены через разные системы интерпретации. Оппозиция *доминанта-обертон* отсылает одновременно к литературной теории Тынянова, музыкальным экспериментам Скрябина и Альбана Берга и терминологии психолога Уильяма Джеймса. Эта «разносистемность» и «полидискурсивность» создают напряжение между отдельными составляющими книги.

В конце 1920-х эти качества казались Эйзенштейну особо ценными. В конечном итоге его занимал не столько монтаж, сколько киноязык и будущее кинематографа как такового. Эйзенштейн

[16] Впервые в более или менее полном виде эта группа статей увидела свет в: *Эйзенштейн С.М.* Монтаж.

искал новые перспективы, которые в это время ему виделись в интеллектуальном монтаже.

Весь 1928 год и первая половина 1929-го были отмечены этой напряженной теоретической деятельностью. Для того чтобы продвинуться вперед в изучении нового языка знаков, Эйзенштейн задумал исследовательский проект с Лурия и Выготским. 31 марта 1928 года он записал в своем дневнике: «Мы накануне величайшего переворота в области кино-сознания»[17]. В отличие от теоретиков, искавших онтологию кино в фотографическом образе, Эйзенштейн использовал лингвистическую парадигму и описывал монтаж по аналогии с языком. Он смотрел на монтаж как на систему дискретных единиц, чье значение определяется контекстом. С целью проследить путь от мысли к речи, от звука — к письму, от образа — к знаку он читал сочинения психологов Ивана Сеченова и Владимира Бехтерева, марксиста Георгия Плеханова и идеалиста Беркли, психолингвиста Карла Бюлера и молодого филолога Михаила Бахтина. Эйзенштейн называл себя научным дилетантом с энциклопедическими интересами.

В это время Эйзенштейна также заинтересовала марксистская философия. Он открыл диалектику, читая Энгельса и «Философские тетради» Ленина (1929). Взгляды режиссера на психологию также претерпели изменения, на что повлиял общественный климат, а более всего — личная интуиция. Борьба за власть в партии привела к победе диалектики, которую Ленин наделил силой единственного закона и действенного научного метода в оппозиции материализму, который теперь был списан со счетов как «редукционистский», «механистический» и «вульгарный». Видный философ, основатель диалектико-материалистического общества Абрам Деборин подвергся яростной критике и был заклеймен троцкистом. В 1929 году он был осужден постановлением партии за механистические тенденции в философии.

То же самое произошло в психологии. Директор института Лурия и Выготского Константин Корнилов был разоблачен как «меньшевик-идеалист» и лишен своего поста. Постановлением партии всем естественным наукам было предписано следовать диалектике. Психоаналитическое общество попало под огонь. Лурия и Выготский объявили о своем уходе.

[17] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1105. Л. 134.

В 1929 году Эйзенштейн тоже взял на вооружение диалектику, но интерпретировал ее на свой лад — как учение о конфликте. Метафоры он заимствовал у Энгельса и Ленина, которые полагали, что деление клетки служит моделью для перехода количественных изменений в качественные. Эйзенштейн использовал этот образ, чтобы проиллюстрировать закон единства противоположностей в киномонтаже. Кадр — клетка — аккумулирует конфликты переднего и заднего плана, линий, контуров, объемов, световых пятен, масс, направлений и скорости движения, которые «разрывают» изображение. Сосуществование конфликтных изображений может привести к взрыву или снятию конфликта, когда один кадр замещается следующим, переходя в новое качество — невидимый образ. Но этот переход определялся не визуальными, чувственно воспринимаемыми данными, а психологическими и семантическими параметрами — представлением или понятием. Диалектический скачок, происходящий при пересечении двух материальных изображений, осуществляет прорыв в нематериальную сферу — в сферу воображения.

Замысел шарообразной книги отражал новую ситуацию в искусстве и науке начала века. В XIX веке начал распадаться мир закрытых всеобъемлющих систем, им на смену пришли специальные научные дисциплины. Утопическая тотальность была отброшена. Теории приобрели оперативное и функциональное значение, онтология вышла из моды. Аналитический ум профессионала утвердился в роли цензора, необходимого ограничителя, сдерживающего полет философских спекуляций. Многообразие дискурсов охватывало лишь отдельные аспекты феномена, хотя по старой привычке результаты этих отдельных открытий иногда интерпретировались как общая картина мира. Шарообразная книга — противоречивое следствие нового мышления. С одной стороны, Эйзенштейн выступает здесь как узкий специалист (сродни формалистам, которые могли не только отграничить речь поэтическую от речи прозаической, но даже выявить «литературность» как предмет анализа). С другой стороны, он стремится поместить различные дискурсы в тотальную рамку, моделируя форму (прозрачной) сферы, которая предлагает свободный переход из одного плана в другой и множество точек зрения. Его первая теоретическая модель, равно затрагивающая план выражения и план содержания, представляла весьма радикальный проект по созданию внутренне антиномичной системы — одновременно целостной и

раздробленной, предполагающей вариативную интерпретацию элементов, которые не сочетаются напрямую, но объединяются фактором целого.

Своеобразие своего ума Эйзенштейн объяснял не с конструктивистской и не со структуралистской точки зрения. Однажды гадалка обнаружила, что у него на руке отсутствует линия Аполлона, но зато хорошо развит холм Меркурия — знак, что Эйзенштейн наделен даром комбинирования.

Эйзенштейн рассчитывал, что сможет опубликовать книгу за пределами Советского Союза. Английский журнал «Close Up» уже готовился напечатать кое-какие его статьи[18]. Журнал выпускала в Швейцарии пара из Лондона, Кеннет Макферсон и его состоятельная жена Уинфред Брайер. Эйзенштейн обещал Макферсону взять рукопись с собой за границу. Но он так и не довел до конца свой амбициозный замысел, хотя и писал Макферсону, что на тот момент это был его «самый серьезный и основной» проект[19].

Запись от 12 февраля 1928 года: «Кажется, скоро начну писать лирический дневник — трагический Шкловский говорит, чтоб я не писал статей! А печатал материалы к статьям. Все равно не понимают»[20]. Эйзенштейн имеет в виду свою новую концепцию «интеллектуального кино». Он полагает, что людей надо учить «смотреть» интеллектуальное кино точно так же, как их учат читать и писать. С лекциями и интервью на эту тему он будет выступать в Западной Европе и Соединенных Штатах. Об интеллектуальном кино Эйзенштейн говорил сначала в будущем времени, а потом сразу в прошедшем — глагольные формы отражали утопизм замысла.

Единственный кинопроект по реализации этого новонайденного принципа так и остался наброском в его дневниках: в марте-апреле 1928 года Эйзенштейн писал, что планирует снять «Капитал». Ассоциативный внутренний монолог Джойса он пытался применить к Марксу и проиллюстрировать диалектику истории. Историк Алексей Ефимов, составлявший список событий для «Октября», обеспечил новый проект историческими материалами.

[18] *Eisenstein S.* A Statement // Close Up. *1928*. Vol. 3. No. 4 (October). P. 10–13; *Eisenstein S.* The New Language of Cinematography // Close Up. *1929*. Vol. 4. No. 5 (May). P. 10–13.

[19] Цит. по: *Seton M.* Sergei M. Eisenstein: A Biography. London, *1952*. P. 218.

[20] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1105. Л. 77–78.

Эйзенштейн жаждал продемонстрировать новую повествовательную логику, которая преодолевает «рассказы» и «анекдоты»: женщина варит суп — но заурядное бытовое событие неотделимо от мировой истории. Эйзенштейн использовал перец в супе для создания цепочки ассоциаций: «Перец, Кайенна. Чертов остров. Дрейфус. Французский шовинизм. “Figaro” в руках Круппа. Война. Затопленные в порту суда... NB. Хорошо по а-шаблонности — переход: Перец — Дрейфус — Фигаро. Потонувшие (по Кушнеру, “103 дня за границей”) английские суда хорошо прикрыть крышкой кастрюли. Это мог бы быть и перец — керосин для примуса и переход в Oil»[21]. Предполагалось, что это будет способ изложения понятия, освобожденный от сюжета, от примитива: «любовь, как я люблю», «усталость» — усталый человек[22]. Он пытался говорить о проекте со своим новыми могущественными друзьями: «Вчера был у Подвойского в Кремле. Он против “Капитала”»[23]. Против «Капитала» был и Сталин.

По мере того как Эйзенштейн все глубже погружался в теоретические изыскания — поле, безмерно способствовавшее его творческому росту, — он открыл для себя еще одну захватывающую аналитическую деятельность — преподавание. 12 мая 1928 года ему дали должность в киноинституте, который тогда назывался Госкинотехникум. Он открыл свою режиссерскую лабораторию, «исследовательскую мастерскую» (название, позаимствованное у Мейерхольда), где намеревался постигать тайны искусства вместе со студентами. Первым заданием было прочесть романы Золя и проанализировать, как французский писатель изображает любовь, смерть и экстаз на различном материале. Эйзенштейн собирался превратить это исследование в самостоятельный трактат о пафосе с точки зрения рефлексологии. Обучение было первым шагом к теории. Он часто обсуждал ту или иную концепцию со своими друзьями и студентами, прежде чем ее записать. Аташева и Оболенский стали его «подопытными кроликами» и помощниками.

Между тем, Эйзенштейн должен был закончить фильм о сталинском плане преобразования русской деревни, который

[21] *Эйзенштейн С.М.* Заметки к фильму «Капитал» // Искусство кино. *1973.* № 1. С. 64.

[22] *Эйзенштейн С.М.* Наш Октябрь // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 5. С. 34.

[23] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1112. Л. 66.

пришлось отложить ради «Октября». В конце января 1928 года Эйзенштейн объявил, что он закончит монтаж фильма в Германии, где сразу приступит к его озвучанию. Но 12 февраля черновую склейку посмотрели Александр Крестинский и Федор Раскольников (позднее Эйзенштейн вымарает их имена из своего дневника). Эротический и психоаналитический гротеск не имел отношения к напряженной ситуации на селе, а к ожиданиям партии — тем более. «Генеральную линию посмотрели К. и Р.... Раж. Будем вместе обновлять применительно к XV съезду. Но... как я перерос ее за "эти годы". Будет очень, очень тяжело ее делать...»[24].

Эйзенштейн сделал фильм, когда еще никто не мог вообразить, сколь трагически скажется на деревне проведение в жизнь сталинской «генеральной линии». Такое впечатление, что Эйзенштейн не замечал, как меняется окружающая реальность. Лишь изредка его суждения намекают на некоторую прозорливость. Так, Фридрих Эрмлер, ленинградский друг и коллега Эйзенштейна, рассказал ему сюжет своего нового фильма «Обломок Империи», в котором человек теряет на десять лет память и просыпается в социалистическом рае. Эйзенштейн сделал следующую запись: «О каком ужасном скепсисе и пессимизме эпохи свидельствует идеализм задуманной Эрмлером вещи. И до какой степени "голосом совести" она нужна в такой период "изверивания"»[25].

20 июня 1928 года Эйзенштейн вернулся в Константиново для пересъемок. Вскоре недалеко от Пензы киногруппа нашла деревню под названием Невежка, где люди жили, как при Иване Грозном. Никто из ее обитателей никогда не видел ни железной дороги, ни даже каких-либо промышленных изделий. Они понятия не имели, что такое кино. Эйзенштейн продолжал снимать до осени, но вынужден был прервать натурные съемки: Марфе Лапкиной требовалось время, чтобы родить.

Эйзенштейн снова должен был закончить картину к празднику Октября и снова опоздал. Согласно объявлению Совкино в газете «Известия», лента была окончательно завершена 31 января 1929 года. 14 февраля она прошла цензуру; премьерный показ назначили на Международный женский день 8 марта. Фильм планировали встретить с помпой: к Большому театру должны были подвезти трактор и гигантский молочный сепаратор. Критики заранее

[24] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1105. Л. 69.
[25] Там же. Л. 128.

напечатали восторженные рецензии об «эпохальном фильме». Анри Барбюс и Теодор Драйзер говорили о нем в своих интервью.

Но вышло все по-другому. В апреле 1929 года был принят первый пятилетний план, провозгласивший коллективизацию сельского хозяйства и ознаменовавший резкий поворот во внутренней политике. Предстояло раскулачить и переселить двадцать пять миллионов крестьян. Первые признаки катастрофы появились уже через год. Повсеместно распространившийся голод унес жизни миллионов крестьян. Сталин гнул свою линию: партию мобилизовать, оппозицию запретить. После двухлетней ссылки Троцкий был посажен на корабль и выслан из страны. Бухаринская фракция проиграла внутрипартийную борьбу за реформу сельского хозяйства. В начале апреля 1929 года Сталин и его окружение смотрели фильм Эйзенштейна — проверить, соответствует ли тот новой политике. Вот как выглядели позднее увековеченные замечания Сталина: «В фильме не были найдены, а поэтому и не показаны *основы* линии. Деревня, крестьянство показаны как нечто единое, застоявшееся, неподвижное. И это в то время, когда каждый может наблюдать не только глубинные, но и открыто выраженные процессы борьбы одной части с другой — бедноты с кулачеством, все большее вовлечение в эту борьбу середняка и зверскую борьбу с ними кулака»[26]. В финале режиссеру советовали поместить Лапкину в Доме отдыха в бывшем царском дворце в Ливадии, где ее возлюбленный тракторист мог бы усесться на царский трон.

Сталин был раздражен противоречивым изображением деревни в переходный период. Он уже доказал, каким страшным может быть его гнев. В начале 1929 года Андрей Платонов посмел напечатать «Усомнившегося Макара», вызвавшего первую вспышку открытой ярости.

После просмотра Сталин имел беседу с Эйзенштейном и Александровым. Он обещал выдать им разрешение для поездки за границу на длительный срок, если будет переделана лента о деревне. Сталин посоветовал Эйзенштейну проехаться по России и снять впечатляющие картины успеха. Кроме того, нужно было изменить название. «Генеральная линия» устарела.

[26] *Шумяцкий Б.* Кинематография миллионов. М.: Кинофотоиздат, *1935.* С. 78.

Восторженная кампания в прессе мгновенно стихла. Несмотря на то, что несколько копий фильма уже были отпечатаны, Эйзенштейн согласился сделать новую версию. Правда, он никак не мог заставить себя включить хеппи-энд с трактористом на троне — образ, который Сталин как будто в насмешку взял прямо из «Октября», где на троне устраивается мальчик-беспризорник.

В апреле Эйзенштейн повез свою съемочную группу в Шахты и Ростов, где они посетили завод, изготовляющий сельскохозяйственную технику. Затем они отправились на Северный Кавказ. К концу июня Эйзенштейн закончил новую версию с другим финалом: десяток тракторов вращается по кругу на бескрайнем голом поле. Грандиозный образ и умный тактический ход: трактор был *вестником* сталинской коллективизации и стал метонимией стального человека. Крупнейший тракторный завод был построен в Царицыне, который в 1925 году переименовали в «Сталинград». Эйзенштейн снял эпизод с тракторами в колхозе «Гигант», также переименованном в 1937 году в совхоз «Сталин».

Он хотел покинуть страну как можно быстрее и выехал в Берлин еще до премьеры картины. Первый показ фильма состоялся 7 октября 1929 года — без Эйзенштейна и без всякой помпы. Более того, фильм загодя получил убийственную критику. Первая отрицательная рецензия вышла в «Известиях» уже 23 августа.

Молодые критики защищали фильм. Старые опытные обозреватели утверждали, что в фильме не показана роль партии. Сатирики Ильф и Петров напечатали в журнале «Чудак» злобный фельетон под псевдонимом Дон Базилио. Называлось их сочинение «1001 деревня». Борис Алперс отмечал, что игра Лапкиной «поражает животной патологичностью и истерическим исступлением»[27].

Фильм шел одновременно с «Танькой-трактирщицей» Бориса Светозарова — средней мелодраматической агиткой для детей; она заменила «Варьете» и «Робин Гуда», с которыми конкурировали предыдущие картины Эйзенштейна. Иногда фильмы Светозарова и Эйзенштейна даже шли в одном сеансе. Картина провалилась в отсутствие режиссера, но не знать об этом он не мог — от друзей поступали подробные письма с отчетами и вырезками ре-

[27] *Алперс Б.* Старое и новое // Советский экран. *1929*. № 40. Цит. по: *Алперс Б.* Дневник кинокритика: 1928–1937. М.: Новое тысячелетие, *1995*. С. 60.

цензий. Влиятельные друзья Эйзенштейна заранее предупреждали, что картину разнесут. Криницкий специально звонил, чтобы сказать, какими будут рецензии, объяснил необходимость критики и попросил Эйзенштейна не принимать публикации близко к сердцу. Дескать, ему по-прежнему полностью доверяют.

Эйзенштейн покинул Советский Союз в тот момент, когда поездки за границу становились исключением. В 1929 и 1930 годах в выдаче паспорта отказали Булгакову, Пастернаку и даже Маяковскому. После депортации Троцкого в Турцию летом 1929 года прокатилась волна арестов и казней по партийной оппозиции. К концу лета началась кампания против Евгения Замятина и Бориса Пильняка — оба посмели опубликовать свои произведения за границей. Тон кампании был разнузданно агрессивный. В 1929 году была разгромлена школа формалистов; ее представителей перестали печатать. Разогнали администрацию Художественного театра, несколько видных филологов были арестованы, в лучшем случае — лишены должностей. Зачинщиком и главным энтузиастом травли была Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП).

Эйзенштейн покинул Советский Союз с Александровым и Тиссэ незадолго до этих событий. 19 августа 1929 года они выехали, имея в бумажниках по 25 долларов. В чемоданах у них была свежая копия фильма, по распоряжению Сталина переименованного в «Старое и новое». В их ушах продолжал звучать двойной наказ вождя: «Учиться у Запада и учить Запад».

1929–1930
Путешествие

Официальным обоснованием поездки было «изучение звукового кино». В области звука самыми передовыми были американцы, поэтому конечным пунктом маршрута должен был стать Голливуд. В кармане у Эйзенштейна уже лежало приглашение от Джозефа М. Шенка. По Москве ходили слухи, что этот сын русско-еврейских эмигрантов состоит в дальнем родстве с семьей Эйзенштейна по материнской линии. Потому-то, дескать, Эйзенштейну и повезло. Чтобы обзавестись американскими визами, путешественникам надо было сначала отправиться в Берлин. В Москве не было представительства США, а получить немецкую въездную визу не составляло труда. Облачившись в одинаковые синие костюмы, сшитые специально для поездки, Эйзенштейн, Александров и Тиссэ тронулись в путь.

В Варшаве поезд сошел с рельсов, но это происшествие почти не задержало их прибытия. 21 августа они ступили под дебаркадер Силезского вокзала, пересели на поезд городской железной дороги и, сойдя на платформе «Зоологический сад» (многократно воспетый ZOO), направились в пансион «Мари-Луизе» на Мартин-Лютер-штрассе. Там уже поселился Леонид Оболенский, их старый друг из мастерской Кулешова. Его тоже послали в Германию изучать звуковое кино. Несколько дней вся компания смотрела американские фильмы. Главную роль в них играл Эл Джолсон — сын раввина из России, поющая кинозвезда. Работник советского торгпредства отбирал эти фильмы для будущего проката и предложил им присоединиться к нему. «Общество друзей новой России» организовало прием в отеле «Эспланада» в честь Эйзенштейна. Советник по культуре доктор Редслоб, Александр Гранах, Ганс Рихтер и Альфред Дёблин — все выступили с речами.

Рихтер как раз собирался в Швейцарию, где с 3 по 7 сентября проводился Конгресс независимых кинематографистов в замке Ла Саррас. Он был одним из инициаторов встречи. Представлять Советскую Россию пригласили Дзигу Вертова, но тот как раз начал съемки своего первого звукового фильма «Симфония Донбасса». Рихтер предложил гостям поехать на Конгресс вместо Вертова. Из-за дипломатических сложностей советские граждане не имели права получать швейцарские визы в Берлине, но на помощь пришел швейцарский предприниматель Лазарь Векслер, сын русских эмигрантов, владелец «Praesens-Film» и прокатчик «Потемкина». Он жаждал прославиться как основатель швейцарского национального кино. По его замыслу, Сергей Эйзенштейн должен был снять швейцарский фильм, а он, Векслер, стать его продюсером. Он уже подыскал горячую тему: аборт. Узнав о проблемах, с которыми столкнулись русские, предприниматель предложил провезти их в Швейцарию в своем автомобиле — тайком. В качестве ответной услуги он ожидал фильма. Они сразу же отправились в путь, останавливаясь — по требованию Эйзенштейна, чтобы посетить знаменитые немецкие музеи — дрезденский Цвингер и мюнхенскую Пинакотеку.

Швейцарская полиция выследила русских в замке Ла Саррас. Тем не менее губернатор кантона позволил им остаться при условии, что они не будут покидать пределов замка. Иначе их ожидали страшные кары в виде 3 дней тюрьмы и 15 франков штрафа. Дело в том, что губернатор оказался поклонником Эйзенштейна и обошелся с этими русскими не как с представителями враждебного режима, а как с художниками.

Замок принадлежал стареющей меценатке — мадам Элен де Мандро. Годом ранее она принимала архитекторов-конструктивистов, которые основали здесь Международную ассоциацию современной архитектуры. Теперь она почтила своим вниманием кино. Вальтер Руттман, Ганс Рихтер, Энрико Прамполини, Бела Балаш, Альберто Кавальканти и Айвор Монтегю — режиссеры, актеры, критики — все собрались здесь, чтобы обсудить способы производства и проката некоммерческих фильмов в Европе. По примеру архитекторов они тоже учредили свою профессиональную организацию, которая развалилась через два года из-за политических разногласий.

На экран, растянутый под средневековыми сводами, проецировались новейшие фильмы: «Андалузский пес» Луиса Бунюэля и

Сальвадора Дали, «Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера, «Старое и новое» Эйзенштейна. Встреча явилась своего рода прототипом будущих кинофестивалей. Айвору Монтегю, англичанину из респектабельной аристократической семьи, только что исполнилось двадцать пять лет, и он уже работал с Альфредом Хичкоком. Кроме того, он основал и теперь возглавлял Лондонское кинематографическое общество, деля бразды правления с Джейкобом Айзексом, который позднее станет профессором истории театра в Королевском колледже. Монтегю, оставивший воспоминания о своей первой встрече с русскими, заметил, что Александров и Тиссэ молоды, стройны, красивы, русоволосы и загорелы. Эйзенштейн же выглядел старше и коренастее; бросались в глаза его маленькие женственные руки и огромная голова. Однако именно Эйзенштейн всегда находился в центре внимания, выделяясь даже в кругу европейских киноавангардистов.

До Ла Сарраса Эйзенштейн видел лишь несколько экспериментальных фильмов и отозвался о них снисходительно. В сравнении со своими картинами он считал их не более чем формальным упражнением. Он хотел революционизировать не только кино, но и мир как таковой. Теперь его внимание привлекли абстрактные ленты Рихтера и Руттмана, Ман Рэя и Викинга Эггелинга. Больше всего Эйзенштейна поразил сюрреализм «Андалузского пса». Позднее он поделится в Париже своими впечатлениями с Жаном Кокто.

Руттман прочитал лекцию о звуковом фильме — Эйзенштейн говорил о мимесисе в кино. Он должен был поместить свои картины, отнюдь не отрицавшие подражание действительности, в контекст европейского авангарда — и защитить свою позицию. Четырьмя годами ранее Казимир Малевич говорил Эйзенштейну, что его фильмы — «передвижные» картинки — излишне натуралистичны и, следовательно, не могут быть поставлены на один уровень с абстрактным искусством[1]. На родине Эйзенштейну не приходилось отвечать на подобную критику. Воздействие его революционных картин, отсутствие сюжета и неожиданные монтажные стыки гарантировали им место в авангарде. Здесь, в Швейцарии, он неожи-

[1] *Малевич К.* И ликуют лики на экране // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / сост. А. Шацких. М.: Гилея, *1995*. С. 289–294.

данно столкнулся лицом к лицу с абстрактным кино. Уж не был ли он консервативным художником?

В своей лекции «Подражание как овладевание»[2], Эйзенштейн развивал восходящую к Платону оппозицию между явлением и внутренней сущностью. Как же кинематограф, этот вид фотографического искусства, соединяющего сущность и явление на видимой поверхности материального мира, должен работать с этим разрывом? Желание подражать, согласно Эйзенштейну, восходит к жажде бессмертия, материализующейся в искусстве. Оно укоренено в мифологическом сознании, не привыкшем разграничивать объект и субъект, вещь и ее представление, человека и природу. Поэтому в искусстве развивается своего рода «каннибализм»: форма тождественна объекту; она вещественна и бессмертна и наделяет теми же свойствами само явление. Развитие современного интеллекта преодолело магию и мифологию. В большинстве своем художественные формы переросли эру подражания. «Каннибальским» осталось только кино. «Видимый человек», актер есть пережиток этой древней формы мышления. Кино должно брать пример с архитектуры. Ле Корбюзье, Вальтер Гропиус и Бруно Таут не имитируют тело, но исследуют внутреннюю логику его пропорций. Среди публики, собравшейся в Ла Саррасе, защита абстрактного кино со стороны Эйзенштейна прозвучала как дипломатический маневр. Гансу Рихтеру Эйзенштейн сказал, что, на его взгляд, искусство кино еще слишком примитивно.

Бела Балаш, слушавший Эйзенштейна, назвал его «безнадежным кантианцем-дуалистом»[3]. Эйзенштейн нашел свой способ отомстить. Он снял с участниками конгресса фильм под названием «Буря над Ла Саррасом» — шутливую аллегорию о битве независимого кино с коммерческим. Рыцарь Синяя Борода (которого сыграл Джейкоб Айзекс), глава могущественной кинофирмы, сторожит независимое кино, которое воплощала закованная в цепи журналистка Жанин Буиссунуз (подруга Жана-Жоржа Ориоля, издателя парижского киножурнала «Revue du cinéma»). Молодая армия рыцарей, ведомая Леоном Муссинаком (à la д'Артаньян), приходит ей на выручку. Верные слуги Синей Бороды во главе с Белой

[2] Оригинальное название: «Nachahmung als Beherrschung» (1929). См.: *Эйзенштейн С.М.* Мысли к киноконгрессу в Сарразе // Киноведческие записки. *1997/1998.* № 36/37. С. 49–54.

[3] *Balasz B.* Schriften zum Film. Berlin: Henschel Verlag, *1984.* Vol. 2. S. 202.

Балашем оказывают им яростное сопротивление. (Возможно, то была аллюзия на полемику между Рихтером и Балашем об элитарном и массовом кино: Балаш страстно защищал последнее.) Под занавес японец в маске коммерческого кино совершал харакири, каковое, как выяснялось, и было целью конгресса. Сам Эйзенштейн играл Дон Кихота. Задним числом эта роль выглядит карнавальным предвестьем позднейших сражений Эйзенштейна с ветряными мельницами Голливуда.

Картина была утрачена. Долгое время думали, что она вообще не существовала. По мнению Ганса Рихтера русские были настолько бедны, что не могли купить кинопленки и Тиссэ по просьбе Эйзенштейна снимал на пустую бобину. Другие считали, что фильм был снят, но японские участники конгресса забрали его на родину, где и показали в 1930 году.

7 сентября конгресс завершился. Русские продолжили путешествие, посетив Базель, Лозанну, Берн и Цюрих. Они нуждались в деньгах и поэтому все же сняли фильм об аборте, заказанный Векслером. «Frauennot — Frauengluck» («Женское горе — женское счастье») задумывался как научно-популярная картина с занимательным сюжетом, описывающим судьбу нескольких женщин. Жену безработного рабочего беременность доводит до отчаяния; продавщица умирает от нелегального аборта; состоятельная дама может позволить себе операцию в больнице. Они провели неделю в Цюрихе, снимая в местной гинекологической клинике и живя в доме Векслера, который сопровождал их и в поездках по достопримечательностям Швейцарии. Эйзенштейн твердо вознамерился посмотреть, как производят кесарево сечение, и группа получила специальное разрешение. Но в итоге сцену операции в фильме все равно пришлось делать постановочной.

Позднее Эйзенштейн отрицал, что поставил этот фильм, хотя рабочие фотографии на съемочной площадке говорят скорее о его участии. Авторство приписали Тиссэ, а Эйзенштейн значился в титрах художественным руководителем. Швейцарский оператор Эмиль Берна позднее сообщил, что Эйзенштейн являлся каждое утро на съемки крупных планов. После чего проводил день за чтением на террасе отеля у озера.

10, 14, 16 и 17 сентября Эйзенштейн выступал в Цюрихе с лекциями. Это, конечно, не прошло незамеченным для швейцарских властей, которые 18 сентября выслали Эйзенштейна из страны. 19 сентября он снова был в Берлине.

Зять Альберта Эйнштейна Дмитрий Марьянов позаботился об Эйзенштейне и устроил ему встречи с разными знаменитостями. Эйзенштейн искал работу и заказы. Однажды утром он завтракал с Луиджи Пиранделло, которого как раз пригласили работать в «Paramount». Эйзенштейн мог только мечтать о такой удаче. Другим человеком, присутствовавшим на этой встрече, был близкий друг американского миллионера Отто Кана — коллекционера искусства, щедро поддерживающего «Метрополитен Оперу». Кан мог бы помочь Эйзенштейну установить контакты с «Paramount», поскольку активно вкладывал средства в эту кинофирму. Эйзенштейн возлагал большие надежды на знакомство с этими людьми.

С Пиранделло он обедал в итальянском ресторане, с племянником Рабиндраната Тагора — в индийском. Встречался в «Адлоне» с издателем Драйзера Горацием Ливрайтом, ел суши с японцами. Он стал завсегдатаем «Романишес кафе», где собиралась берлинская богема — драматург-экспрессионист Эрнст Толлер, художник-дадаист Георг Гросс, создатель эпического театра Эрвин Пискатор, танцовщица Валеска Герт. Эйзенштейн с жадностью впитывал новые впечатления. Кеннет Макферсон, обаятельный англичанин, с 1927 года издававший на деньги своей жены киножурнал «Close Up», встретился с Эйзенштейном сразу после своего возвращения в Берлин. Эйзенштейн лакомился горячим шоколадом со сливками и поглотил гору эклеров. Они поболтали о теории кино, книге Эйзенштейна и его будущих статьях для «Close Up». Макферсон намеревался сделать фильм, в котором соединились бы монтажные принципы Эйзенштейна и психоанализ. Он хотел, чтобы ведущие роли сыграли его любовница (и любовница его жены) поэтесса Хильда Дулитл и Поль Робсон. Он как раз заказал молодому берлинскому архитектору Герману Генсельману спроектировать дом в Швейцарии, который мог бы заодно послужить съемочной площадкой. Макферсон ввел Эйзенштейна к себе в дом и познакомил со своим психоаналитиком Гансом Заксом, директором Берлинского психоаналитического института. Закс издавал журнал «Imago», консультировал Георга Вильгельма Пабста на съемках психоаналитического фильма «Секреты души» («Geheimnisse einer Seele», 1926) и писал статьи о психоанализе и кино для «Close Up». В одной из своих статей он анализировал «Потемкина».

В октябре Ганс Закс пригласил Эйзенштейна сделать доклад в Берлинском институте. Темой своего выступления Эйзенштейн

выбрал «выразительное движение», которое понимал как разрешение конфликта между влечением и подавляющей силой воли. Это движение он интерпретировал как своего рода фрейдистские ошибочные действия.

Интерьер института спроектировал сын Фрейда, архитектор. Работу института финансировал знаменитый Макс Эйтингтон, один из русских учеников Фрейда, сделавший большие деньги на торговле русской пушниной. Поговаривали, что эти деньги на самом деле идут к нему через брата Наума, агента ГПУ. Наума подозревали в организации нескольких террористических актов, совершенных за границей. Утверждали, что он стоял за похищением бывших генералов Белой Армии и за убийством Троцкого. Наум был любовником матери Рамона Меркадера, в 1940 году раскроившего ледорубом череп Льва Троцкого. Встречался ли Эйзенштейн с этим людьми, когда был в Берлине, неясно до сих пор.

Эйзенштейн также посетил частную практику Закса на Моммзен-штрассе. Они обсудили проблему смертной казни, поговорили об искусстве. Психоаналитик подарил Эйзенштейну экземпляр книги Шандора Ференци «Таласса: Опыт генитальности» (Thalassa, Versuch einer Genitaltheorie, 1924). Позднее Эйзенштейн называл ее самой интересной книгой по психоанализу, которую ему доводилось читать.

На лекциях Эйзенштейна, судя по всему, присутствовал и психолог Курт Левин. Это было явным исключением, поскольку университетские ученые обычно высмеивали психоанализ. Официально две эти школы не контактировали; на имя Фрейда в Институте психологии было наложено табу. Однако Курт Левин был известен своим интересом к психоанализу, и тема лекции заинтриговала его. В тот период он разрабатывал с русскими ассистентками Блюмой Зейгарник и Тамарой Дембо собственную теорию поведения. Позднее он назовет свой подход «теорией поля». Курт Левин увлекался кино и в своих исследованиях использовал кинокамеру. Он снимал выражение аффектов, жесты и движения своих подопечных, главным образом детей. Он показал Эйзенштейну свои фильмы и пригласил его принять участие в их съемках, желая получить совет от специалиста. Александр Лурия, друживший с Левиным, уже рекомендовал ему Эйзенштейна в своем письме. Выступление Эйзенштейна произвело на Левина столь сильное впечатление, что он незамедлительно ему написал: «Я, конечно, много думал о вашей лекции. Вам следует знать, что Вашу теорию выразительности я

оцениваю выше, чем любую работу психолога по этой теме»[4]. Он предложил Эйзенштейну прочесть курс лекций в Берлинском Институте психологии. Познакомился Эйзенштейн и с директором института Вольфгангом Кёлером. Когда Лурия узнал об этом приглашении, то стал уговаривать Эйзенштейна его принять: для русского ученого это была невероятная честь. Но им не удалось найти времени для выступления.

Приключения Эйзенштейна в этих кругах остались скрыты от широкой общественности. Пребывала она в неведении и относительно иных страстей, что овладели Эйзенштейном в тот период: вместе с Валеской Герт и критиком «Film-Kurier» Гансом Фельдом Эйзенштейн часто посещал берлинские кафе, где собирались геи, лесбиянки и трансвеститы. Компания заглядывала в знаменитый клуб «Эльдорадо», а также в другие, менее известные заведения подобного рода. К величайшему изумлению Фельда, Эйзенштейн приобрел несколько оккультных и порнографических книг. Он совсем не так представлял себе революционного художника! Валеска Герт, игравшая роль любовницы Эйзенштейна, была крайне разочарована его реакцией на пылкие знаки внимания с ее стороны, и заявила позже, что Эйзенштейн любил только Тиссэ. «Отсутствие чутья в отношении женщин побудило тебя принять мою симпатию за что-то совершенно иное, — писала она в письме, — а именно, за назойливость и интерес к тебе как *мужчине*. Так ты со мной и обращался. Твое превратное мнение о моем отношении к тебе причинило мне боль и муку... Невероятный эгоизм, который ты развил по отношению к тем, кого вынужден воспринимать как людей, более сходных с тобой, нежели другие, когда-нибудь тебя накажет. Внутри меня все начинает превращаться в лед»[5].

Шенк прислал в Берлин письмо, где сообщал, что не может предложить Эйзенштейну контракт. Возможности «United Artists» были ограничены из-за биржевого краха, обвала рынка в сентябре 1929 года и ожесточенной конкуренции киномагнатов при переходе к звуковому кино. Русским нужно было искать другие варианты. Поиск выходов на кинопромышленность привел Эйзенштейна к Михаилу Дубсону, работнику советского торгпредства,

[4] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1908. Л. 1. См. также публикацию в сб.: Eisenstein und Deutschland. S. 92.

[5] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 972. Л. 13–14. См. также: Eisenstein und Deutschland. S. 83.

который снимал картину «Отравляющий газ» на студии «Loew-film». За этой кинофирмой стоял Артур Лоев, сын покойного магната «Metro Goldwin Mayer» Маркуса Лоева. Артур являлся также зятем президента компании «Paramount» Адольфа Цукора. В картине были заняты уехавшая в эмиграцию Вера Барановская и Валерий Инкижинов, преподававший Эйзенштейну биомеханику в мастерских Мейерхольда. Эйзенштейн отправился на съемочную площадку студии UFA, где поставил несколько сцен. Однако когда берлинская пресса сообщила о его участии в съемках, он это решительно опроверг.

В середине октября Эйзенштейн отправился в Бабельсберг на встречу с Джозефом фон Штернбергом, у которого был контракт с «Paramount» и которого только что командировали в Германию для съемок звукового фильма «Голубой ангел». Эйзенштейн подарил ему книгу Малевича, вышедшую в серии Баухауса. В ответ Штернберг показал несколько отрывков из своего нового фильма. За ужином Эйзенштейн внимательно следил за двумя великими актерами — Эмилем Яннингсом и Джорджем Банкрофтом — и старался затмить их обоих. Поскольку Эйзенштейн уже успел получить ряд предложений от рекламных агентств, он в порядке импровизации предложил звездам сняться у него в рекламе пива. Дальше застольной шутки эти планы не пошли.

Лиза Михельсон, в свою очередь, тоже искала Эйзенштейна, но он ее избегал и ответил только на четвертое письмо. Он чувствовал, что за ним следят. Подозрения оказались небеспочвенными. Встретившись со своим другом Фридрихом Эрмлером, Эйзенштейн узнал, что в Москве кое-кто недоволен тем, что поездка затягивается, а желаемых результатов все еще не видно.

Эйзенштейн продолжал искать заказы и заработки. Небольшую сумму он получил за статьи, опубликованные в «Close Up», кое-что подзаработал на лекциях и выступлениях. Московская копия «Старого и нового» помогла ему добиться этих приглашений. 18 октября он поехал в Гамбург прочитать лекцию и дать свое первое интервью на радио. За выступлением в Гамбурге последовали приглашения в Голландию и Бельгию. По пути в Брюссель Эйзенштейн сделал остановку в Кельне, чтобы осмотреть собор.

В ноябре Эйзенштейн отправился в Лондон. Айвор Монтегю сдержал свое, данное в Ла Саррасе обещание и сделал приглашение. Эйзенштейн должен был присутствовать на просмотре «Потемкина» и выступить с лекциями в Кинематографическом обществе.

Его сопровождал Ганс Рихтер. Гриша и Тиссэ остались в Германии. Монтегю снял для прибывших номера в роскошном отеле «Вест Энд», но ни у Рихтера, ни у Эйзенштейна не было ни пенса на чаевые, так что им пришлось переехать в гостиницу «Линкольн Холл» рядом с Рассел сквер. Лекции были не единственным поводом для поездки. Майзель, который жил теперь в Лондоне, хотел написать музыку к «Старому и новому» и вел переговоры с «British International Pictures». В Лондоне Эйзенштейн впервые услышал музыку Майзеля. Композитор сам стоял за дирижерским пультом, однако Эйзенштейн остался недоволен исполнением: в центре внимания оказался Майзель, все овации достались ему. Эйзенштейн в раздражении заявил, что Майзель неправильно понял ритм и перекрыл фильм своими мелодиями. Вдобавок копия была неполной, и композитор замедлил фильм, чтобы подогнать его под свою музыку. Эта последняя вольность в обращении с ритмом больше всего раздосадовала Эйзенштейна. Переговоры о музыке к его новой картине закончились ничем.

Неделю спустя, 18 ноября, Эйзенштейн встретился с Бернардом Шоу и выразил ему свое восхищение пьесой «Шоколадный солдатик». Шоу сразу же дал Эйзенштейну разрешение сделать по пьесе фильм, но денег на постановку предложить не мог. На следующий день Эйзенштейн начал цикл своих лекций в Кинематографическом обществе. Среди публики было множество молодых людей, ставших позднее видными английскими кинорежиссерами: Бэзил Райт (который записывал за Эйзенштейном каждое слово), Джон Грирсон, Энтони Эсквит. В число слушателей входили Айвор Монтегю, Торольд Дикинсон, Герберт Маршалл и Джейкоб Айзекс. Эйзенштейн говорил об иероглифах и театре Кабуки, Дарвине и Тулуз-Лотреке, Арсене Люпене и Джеймсе Джойсе. В Лондоне он посетил все музеи. Больше всего его заинтриговали рукописи и рисунки Леонардо да Винчи.

28 ноября Эйзенштейн выехал из Лондона в Париж, где на следующий день встретился с Джеймсом Джойсом. К тому времени писатель почти ослеп, но все равно попросил Эйзенштейна показать свой фильм. Они говорили о внутреннем монологе и о том, как можно снять «Улисса». Джойс считал, что сделать это могут только два режиссера: Эйзенштейн и Руттман.

В Париже Эйзенштейна ждали Александров и Тиссэ. Они даже смогли позволить себе остановиться в гостинице — им как раз заплатили за доработку «Женского горя — женского счастья».

Монтировать ленту предполагалось в Париже. Хотя Эйзенштейн и не признавал своего участия в фильме в качестве режиссера, он никогда не отрицал, что приложил руку к его монтажу.

В странствиях по городу Эйзенштейна сопровождали Леон Муссинак и молодой критик Жан Митри. Русский режиссер произвел на них угрюмое, мрачное впечатление. Вероятно, видимость была обманчива. Сам-то Эйзенштейн полагал, что город превратил его в светского льва; он писал, что парижские салоны подняли шумиху вокруг него. Его фотографировали модные фотографы, такие как Ман Рэй и Андре Кертеш. Жермена Круль и оператор Бунюэля Эли Лотар также получили разрешение сделать его фотопортреты. Ман Рэй зарабатывал фотографиями великосветских дам, которых принимал у себя в ателье. Кертешу же позволялось запечатлевать дам на их виллах. Эйзенштейн попросил Кертеша взять его с собой под видом помощника, таскающего треноги. Он хотел понаблюдать за великосветскими дамами, «вынутыми из позы».

Параллельно Эйзенштейн продолжал поиски необычных персонажей и знаменитостей. Он был всеядным и жадным гурманом, у которого не оставалось времени ни на дневник, ни на письма. Пере и матери он посылал открытки. Его распорядок был расписан по часам; каждый день Эйзенштейна ждала какая-нибудь новая знаменитость.

3 декабря он вернулся в Лондон. Ганс Рихтер снимал со своими студентами упражнение «Everyday», проект, который он завершит только в 1968 году. Эйзенштейн сыграл роль английского полисмена, исполнив перед камерой эксцентричный танец. Он съездил с Рихтером в Кембридж, где выступил с докладом о психологии искусства. Там он отобедал с русским физиком Петром Капицей и его английскими коллегами. Покой, царивший в Кембридже, произвел на Эйзенштейна настолько сильное впечатление, что он готов был бросить кино и остаться здесь, о чем и поведал Рихтеру. Хотя Эйзенштейну был только тридцать один год, он легко мог представить себе, как он проводит остаток жизни в университете, в библиотеке, зарывшись в древние книги.

20 декабря Эйзенштейн вернулся в Париж, где и оставался до начала мая с редкими перерывами на поездки (лекции в Голландии и Берлине). Он исколесил чуть ли не всю Францию на стареньком «Хотчкиссе» 1909 года, который приобрел за смехотворную сумму.

Он лихорадочно искал работу, но кинопромышленность Франции и Германии была скупа на предложения. Небольшие фирмы предлагали снимать рекламные ролики — западноевропейскую разновидность соцзаказа, хорошо знакомого Эйзенштейну на родине. В письме Аташевой он описывает «каскад фантастических, подозрительных, заманчивых, а иногда и очень солидных предложений»[6]. Компания «Nestlé» хотела сделать рекламу сгущенного молока и соблазняла Эйзенштейна туром по пяти континентам. Никакой другой режиссер, по словам представителя компании, не мог изобразить молоко в столь незабываемой манере. Имелась в виду сцена с молочным сепаратором в «Старом и новом». Другая компания пыталась уговорить его сделать фильм к столетию независимости Бельгии. Французская фирма просила экранизировать биографию английского нефтяного магната и торговца оружием Бэзила Захарова. Последнее предложение соблазнило Эйзенштейна. Он хотел соединить фигуру Захарова, чья биография вышла в Соединенных Штатах под названием «Таинственный европеец», со шведским спичечным королем Иваном Крюгером и банкиром Лёвенштайном, который выбросился из иллюминатора аэроплана после биржевого краха в Черную пятницу. Составной персонаж должен был стать «человеком мрака». Он даже нашел название для этих трагических героев Великой депрессии: «Сумерки богов». Эйзенштейн обсуждал экранизацию романа Золя с кинофирмой «Gaumont», которая была заинтересована в киноверсии книги Альбера Лондра «Путь в Буэнос-Айрес», но эти переговоры провалились. Из Берлина пришло предложение снять историю Эльдорадо по роману Стефана Цвейга. Венесуэльцы предлагали сделать картину о Симоне де Боливаре в Южной Америке — 21 марта 1930 года «Marcus Company» выслала Эйзенштейну этот сценарий. Сын Троцкого Лев Седов встретился с Эйзенштейном в Париже и убеждал его принять предложение в обмен на гражданство, возможность стать свободным. Федор Шаляпин, не испытывавший к большевикам теплых чувств и покинувший Россию в 1921 году, хотел сыграть Дон Кихота и даже предложил Эйзенштейну лично финансировать проект, но у него не оказалось достаточно денег. Знаменитая *diseuse*[7]

[6] Киноведческие записки. *1997/98.* № 36/37. С. 221.

[7] Первоначальное значение слова — «рассказчица»; в период между мировыми войнами часто использовалась как синоним «шансонетки», что в данном случае и имеется в виду. — *Примеч. ред.*

Иветт Жильбер мечтала о роли Екатерины Великой в постановке Эйзенштейна, но у нее тоже не было денег. Монтегю передал Эйзенштейну, что киноотдел Британской торговой палаты хочет заказать ему фильм об Африке. Эйзенштейн отказался, посчитав, что проект этот с колониальным душком.

Средства Эйзенштейна таяли, а переговоры с Соединенными Штатами затягивались. Александров тем временем познакомился с торговцем жемчугом и акционером Гомона Леонардом Розенталем, выходцем из России. Его подружка Мара Якубович была русской эмигранткой, мечтавшей о славе кинозвезды. Ради нее Розенталь готов был профинансировать короткометражный звуковой фильм «Сентиментальный романс». Фильм был предельно прост: Мара, названная в титрах Гри, поет романс за белым роялем; настроение, создаваемое музыкой, реализуется в ассоциативных пейзажных картинах. Эйзенштейну представилась первая возможность поэкспериментировать со звуковым кино, и он предался работе. Свою работу над озвучанием он описал в письме Пере Аташевой. Он хотел, чтобы она переписала его идеи и опубликовала их в виде статьи: «Звук будет вмонтироваться в зрительно-монтажную композицию прямо “на столе” [...] Идея такого звукомонтажа раньше считалась неприемлемой кинопрактиками за границей. “Сентиментальным романсом” удалось до некоторой степени осуществить наши мысли в этой области. Были сделаны следующие основные вещи в “игре со звуком”: вписывание или врисовывание звука, ускорение и замедление, обратный ход звука, специальная регулировка, съемка на засвеченной пленке — все это дает замечательные эффекты. [...] То, что нами сделано по искажению звука и по созданию новых, не существовавших до сего времени звуков, по монтажу получилось хорошо и необычайно сильного физиологического воздействия. Очевидно поэтому наш маленький эксперимент — фильма “Романс” — вызвал такую бурю.

Там, где не хватало снятых звуков, мы подрисовывали, ретушировали прямо на пленке — и получалось то, что надо. Некоторые куски просто подрисовывали на пленке рейсфедером — взрыв, гром и т. д.»[8].

[8] Цит. по: Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / под ред. Е. Авербах. М.: Искусство, *1985*. С. 190–191.

В Берлине «Сентиментальный романс» был показан в одной программе с «Броненосцем “Потемкин”» и получил одни негативные отзывы. Во Франции и Англии фильм приняли не лучше. Эйзенштейн отрицал свое участие в зарубежных постановках, этот фильм не стал исключением. Ганс Рихтер опроверг слухи об авторстве Эйзенштйена через прессу. Это заявление было хорошо спланировано: Эйзенштейн не хотел разменивать свою славу по мелочам.

В начале 1930 года Эйзенштейна ввели в мир парижской богемы. Он познакомился с Сильвией Бич — первой издательницей Джеймса Джойса и владелицей книжного магазинчика «Shakespeare & Co»[9], встретился с художником-кубистом Фернаном Леже, вдохновленным в этот период промышленными технологиями, поэтом-сюрреалистом Робером Десносом, который начал писать киносценарии, и Жаном Кокто, в то время работавшим над своим первым фильмом «Кровь поэта» («La Sang d'un Poete», 1930). Кокто подарил Эйзенштейну экземпляр своего романа «Ужасные дети» («Les enfants terribles», 1929) с надписью: «Тому, кто потряс меня, показав то, до чего я только дотронулся пальцами слепца. Эйзенштейну — его друг Жан Кокто». Художник-футурист Энрико Прамполини, с которым Эйзенштейн встретился в Ла Саррасе, представил его Маринетти. Обрюзгший Маринетти, первый футурист, ставший восторженным приверженцем итальянских фашистов, подарил Эйзенштейну свой новенький сборник, надписав его: «Большому футуристическому таланту». Познакомился Эйзенштейн и с виконтом Шарлем де Ноай, женатым на родственнице маркиза де Сада. Ноай только что профинансировал фильм «Золотой век» Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали. Надежды Эйзенштейна на то, что Ноай поддержит его проекты, оказались, однако, тщетными.

В то время Эйзенштейн жил на бульваре Монпарнас в «американской» гостинице (Hotel des Etats-Unis). Леже свел его с любовницей Ман Рэя, моделью Кики. Ман Рэй обессмертил ее в образе женщины со спиной-виолончелью. Кики была завсегдатаем кафе «La Dome» и «La Coupole». Она подарила Эйзенштейну экземпляр своих мемуаров с двусмысленной надписью: «Я тоже люблю большие корабли и моряков» — и нарисовала его портрет, который 20 декабря 1930 года опубликовал журнал «Pour Vous».

[9] Ныне — одна из крупных сетей.

В Берлине Эйзенштейн не пропускал ни одного злачного заведения. В Париже он часто заходил в католические книжные магазины, коллекционировал религиозные сувениры и посетил множество соборов и мест паломничества: Шартр, Реймс, Амьен, Лизьё, Домреми, Лурд. «Меня интересуют места религиозного экстаза», — сказал он Муссинаку, который часто сопровождал его в этих поездках.

В Париже Эйзенштейн встретился с вице-президентом Французского психоаналитического общества, доктором Рене Алленди, личным психоаналитиком Анаис Нин, Генри Миллера, Антонена Арто и приятелем Ганса Закса. Алленди переводил книги и статьи с русского под псевдонимом «soudeba» («судьба») и писал о подсознании, сновидениях и ранних формах мышления для журнала «L'Esprit Nouveaux», который издавал вместе с Амедее Озанфаном и Ле Корбюзье. В 1927 году он опубликовал эссе о психологической наполненности изображения в журнале «L'Art Cinematographique». Он работал над книгой «Капитализм и сексуальность» («Capitalisme et sexualité», 1931), которая впечатлила Жоржа Батая. Все эти темы одновременно занимали и Эйзенштейна. С Алленди они обсуждали французский мистицизм и различные проявления экстаза, включая искусство. Эйзенштейн считал, что искусство представляет собой переходную стадию, необходимую только до тех пор, пока социальное тело не достигло своего биологического рая. Магнусу Хиршфельду он писал, что искусство — это «биологическая необходимость».

В начале января 1930 года Эйзенштейн некоторое время провел в Голландии. На летном поле в Роттердаме его с энтузиазмом приветствовали десятки корреспондентов — они перепутали его с Эйнштейном. Он побывал в Музее Ван Гога в Амстердаме и прочитал две лекции. Съездил он и в Зандам посмотреть дом Петра Первого. 20 января Эйзенштейн вылетел обратно в Берлин и через два дня посетил институт Магнуса Хиршфельда — первого в Германии публичного защитника гомосексуализма. Самого Хиршфельда Эйзенштейн не застал, зато был втянут его ассистентом в дискуссию о свободе гомосексуальности и проблеме бисексуальности Гегеля. Эйзенштейн все еще сомневался, является ли его собственное сексуальное поведение «нормальным».

Следующий день — день своего 32-летия — Эйзенштейн провел, бегая с одной встречи на другую. В 11 утра он повидался с Гансом Фельдом; в 14.30 встретился с Балашем, чтобы поговорить

о титрах для своей картины о деревне; в 15.30 пообщался с Альфредом Керром, Монтегю и Толлером; в 18.30 он встретился с Рихтером; в 20.30 — с Астой Нильсен, кинозвездой, чья мальчишеская красота и трагический талант пленили европейских художников. Теперь она жила с русским эмигрантом и актером Григорием Хмарой. Три дня спустя Эйзенштейн пил чай с человеком, за которого его приняли амстердамские репортеры. Встречу с Альбертом Эйнштейном устроил Марьянов. 29 января Эйзенштейн отправился в Брюссель читать лекцию, после чего вернулся в Париж.

17 февраля Рене Алленди организовал показ «Старого и нового» в Сорбонне, где он возглавлял группу философских и научных исследований (сегодня его интересы назывались бы «междисциплинарными»). Посмотреть картину собралось две тысячи людей, но вмешалась полиция и запретила показ. Свое вступительное слово Эйзенштейн превратил в полноценную лекцию об интеллектуальном кино. После его речи последовала дискуссия о различиях между капиталистическим и социалистическим кинопроизводством, между массовым кино и кино «по Эйзенштейну». Говорил Эйзенштейн и о своем намерении экранизировать «Капитал». Его французский состоял из забавной смеси высокого стиля и арго, что вызвало в аудитории живой отклик. Закончился вечер в кабачке «Пьяный корабль». На следующее утро Эйзенштейна разбудила полиция. Мероприятие обернулось политическим скандалом, который имел отношение не столько к выступлению Эйзенштейна в Сорбонне, сколько к советской контрразведке. 26 января агенты ГПУ похитили в Париже генерала Александра Кутепова, возглавлявшего в изгнании «Русский общевоинский союз» (РОВС). Похищение вызвало шумную кампанию протеста в дипломатических и политических кругах. Направлен он был против советского посольства, но коснулся всех советских граждан, проживавших во Франции. К ним отнеслись как пособникам ГПУ. Работник советского посольства Георгий Березовский, только что сбежавший при сенсационных обстоятельствах из охраняемого посольства и попросивший политического убежища, раскрыл кое-какие закулисные стороны операции. На фоне этих событий истекла виза Эйзенштейна, запрос о ее продлении был отклонен. Теперь Эйзенштейну и его товарищам угрожала высылка из страны. Полиция провела обыск в их гостиничном номере; Эйзенштейна доставили в отделение полиции и допросили.

Как только его отпустили, Эйзенштейн обегал весь Париж — от одной знаменитости к другой. Все обещали задействовать свои связи, чтобы уладить проблему. Угроза высылки была серьезной, она могла перечеркнуть все надежды Эйзенштейна на Голливуд. Влиятельные романисты Андре Мальро, Колетт, Жан Кокто и кинорежиссер Жан Пенлеве, сын бывшего военного министра, пытались помочь или, по крайней мере, подбодрить Эйзенштейна. Кокто дал ему бесплатные билеты на свою пьесу «Человеческий голос», премьера которой только что (14 января) состоялась в Комеди Франсез. Эйзенштейн взял с собой на спектакль Поля Элюара, который учинил в театре скандал, чем вселил в Эйзенштейна чувство гордости, что он участвовал в настоящей сюрреалистской акции. Абель Ганс, которого Эйзенштейн посетил на следующий день на съемочной площадке «Конца мира», обещал переговорить о визе с двумя министрами. Колетт встретилась с секретарем министра иностранных дел. 25 марта премьер-министр получил петицию, подписанную видными художниками и интеллектуалами. Кокто обратился к актрисе Мари Марке, которую все считали любовницей премьер-министра Тардье. 1 апреля виза была продлена еще на четыре недели, до 26 апреля. Советская пресса раздула эту историю, трактуя продление визы как победу демократии во Франции. В газете «Известия» была напечатана карикатура Бориса Ефимова, изображавшая режиссера, на которого нацелены штыки и пистолеты французской полиции.

Дабы прийти в себя после стресса, Эйзенштейн отправился с Муссинаками на юг — в их дом на Лазурном берегу. Оттуда они совершили короткие поездки в Сан-Тропе и Канны. Европейская богема и советский революционный художник — как они уживались? Эйзенштейн вел аскетический образ жизни, но он знал толк и в роскоши. И все же его удивила жизнь европейских левых — мелкобуржуазная квартира Толлера в Берлине, роскошная обстановка Пискатора. По части буржуазности французы перещеголяли немцев: Поль Вайян-Кутюрье владел островом на Лазурном берегу; у Анри Барбюса была вилла в Каннах; в приемных зубных врачей висели коллекции импрессионистов, вполне сопоставимые с музейными, а то и лучше. Французские поклонники баловали Эйзенштейна: они возили его в своих шикарных машинах, приемный сын Колетт прокатил его по Парижу в «Бугатти». С английского парома его пересаживали в первоклассную гоночную «Испано-Сюизу» и приглашали на ужины с омаром, хотя и не мешали

одновременно видеть жизнь тех, кто занимал далеко не высшую ступень в социальной иерархии. Это была экзотика. Эйзенштейн танцевал в портовых барах Марселя и ходил на похороны мясника, жившего в квартале красных фонарей.

Вскоре виза снова истекла. Ни одна из надежд Эйзенштейна не сбылась. Как раз в тот момент, когда он уже начал прощаться с мыслью о заграничном фильме, на Лазурном берегу его застал телефонный звонок из Парижа. Джесси Ласки, управляющий делами «Paramount», приглашал его в Голливуд. Эйзенштейн помчался в Париж, откуда Ласки и звонил. В поезде пришлось читать роман Блэза Сандрара «Золото»: Ласки уже продиктовал список из двадцати названий в качестве возможных тем для картины. В него вошли «Жерминаль» Золя, «Восстание ангелов» Анатоля Франса, «Манхэттен» Дос Пассоса, «R.U.R.» Карела Чапека, «Туннель» Бернхарда Келлермана, биографии Аль Капоне и борца за отмену рабства Джона Брауна. В своих воспоминаниях Эйзенштейн написал, что ему предложили также историю про индейцев, замученных миссионерами. Сам он предложил роман Вики Баум «Гранд-отель», «Войну миров» Герберта Уэллса, «Ученика дьявола» Шоу и дело Дрейфуса. Своему американскому приятелю Джо Фримену он сказал, что хочет снять историю о крахе на Уолл-стрит, однако с боссами «Paramount» поделиться этими планами явно не спешил. Чтобы вести переговоры с Ласки, Эйзенштейну нужно было получить разрешение от Совкино. Как только Москва дала зеленый свет, был подписан контракт с «Paramount». Это произошло 30 апреля в роскошном парижском отеле «Георг V». Контракт был приготовлен в Нью-Йорке и гарантировал Эйзенштейну полную свободу в выборе темы. Документ оговаривал, что шесть месяцев он проведет в Соединенных Штатах, шесть — в Советском Союзе и таким образом сможет делать картины в обеих странах. Если картина в США не будет начата в течение трех месяцев, контракт будет расторгнут. В подготовительный период Эйзенштейн будет получать 500 долларов в неделю плюс 400 долларов его ассистентам. Как только он приступит к съемкам, сумма увеличится до 3 тысяч долларов в неделю.

В интервью парижскому журналисту Эйзенштейн оценил ситуацию положительно: «Я очень рад, что смогу использовать великую организацию и технические достижения, доступные тамошним киноработникам. Цукор — энергичный и очень умный человек, он хорошо разбирается в европейской кинопромыш-

ленности. Его богатые знания об искусстве кино меня весьма удивили»[10].

В начале мая на гастроли в Париж приехала Валеска Герт. Эйзенштейн пошел с ней на танцы в клуб «Magic City», где собирались все гомосексуалисты и трансвеститы города. Отирались там и особы из высшего общества. Затем большой компанией отправились на «бал мюзет» в кабак на Рю-де-Лапп, где мужчины танцевали, не снимая пальто. «Ночью, когда я уже легла в постель, в номер ко мне зашел Эйзенштейн. Он обнюхал мою одежду, потрогал чулки, трусики — все, что валялось вокруг; после чего выбежал из номера. Возможно, он ждал, что я его изнасилую, но мне и в голову не могла прийти подобная мысль»[11].

На следующий день, 6 мая 1930 года, Эйзенштейн и Тиссэ поднялись на борт парохода «Европа». Их сопровождал Ласки. Александров остался в Париже доделывать «Сентиментальный романс». Мысленно оглядываясь на восемь месяцев, проведенных в Париже (вместо трех, разрешенных Совкино, — блеф чистой воды!), Эйзенштейн признавался, что четыре дня на «Европе» были как сон.

Неуверенность в завтрашнем дне, неудачи, разочарования и необходимость начинать все с нуля, бесконечные поиски денег — все это кончилось. В Париже они делили крохотные номера, спали на жестких кроватях и жили на деньги, которые клянчили у владельца гостиницы: от 100 до 250 франков за раз. Здесь, на «Европе», были роскошные кровати повышенной мягкости, пять баров, зал для светских мероприятий на 800 человек, обеды в строгих вечерних костюмах, танцевальный зал, казино, бассейн. После чувства безнадежности, которое внушали пустые обещания Шенка и неопределенность Фэрбенкса, контракт с «Paramount» был «головокружительным туше на мажорной ноте». Всего лишь месяцем ранее Фэрбенкс советовал Эйзенштейну не приезжать в Голливуд, но, прослышав о переговорах с Ласки, немедленно послал собственное предложение. Контракт был победой. Эйзенштейн знал, что, «для того чтобы осуществить идею, необходима материальная “база”». Ласки якобы сказал ему: «И не рядовую же нам с вами

[10] Eisenstein freut sich // Film-Kurier. 30. April. *1930*. № 103. Цит. по: *Sudendorf W.* (ed.) Sergei M. Eisenstein: Materialen zu Leben und Werk. Munchen, *1975*. S. 109.

[11] *Gert V.* Op. cit. S. 59.

ставить картину». Эйзенштейн писал домой в Москву: «Опять же ощущаю себя совсем "маленьким" — ведь вступаешь снова в жизнь. Опять начинаешь. Положение — как перед "Потемкиным". Назад — некуда (так было и тогда!). Не знаю, но думаю, что вытянем. Слишком много нервов и крови стоила эта возможность»[12]. По пути через Атлантику Ласки давал Эйзенштейну уроки американских обычаев и хороших манер. В остальное время Эйзенштейн читал недавно опубликованный роман Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей».

[12] Киноведческие записки. *1997/98.* № 36/37. С. 222–223.

1930
Америка

12 мая партнеры прибыли в Нью-Йорк. Сначала они остановились в отеле «Астор» на Таймс-сквер, потом переехали в «Савой Плаза» на Пятой авеню. Эйзенштейн послал матери и Пере из отелей открытки, обведя кружком окно своего номера в «Савойе» на восемнадцатом этаже. Пера получила также открытку с небоскребом «Paramount» в Нью-Йорке. На обороте Эйзенштейн гордо вывел: «Место моей службы»[1].

«Paramount» приспособился к звуковому кино раньше других крупных студий. Начиная с мая 1929 года, киностудия производила только звуковые фильмы, что увеличило ее доходы в семь раз. Адольф Цукер, живший в нью-йоркском отеле «Плаза», отправил Ласки в Европу, чтобы тот заполучил знаменитого певца Мориса Шевалье. Контракты с «Paramount» подписали и другие европейцы — Эрнст Любич, Джозеф фон Штернберг и Марлен Дитрих. Следующей вожделенной целью был Эйзенштейн. Ему оказали королевский прием и обращались не хуже, чем с Любичем или Штернбергом. В отеле он жил по соседству с Любичем. Эйзенштейн признавался, что испытал странное чувство, когда увидел великого коллегу «во плоти».

17 мая Эйзенштейн выступил с речью на ежегодном собрании прокатчиков «Paramount» в Атлантик-Сити. Его переполняли впечатления от встреч. Пере он писал: «I am enjoying myself like a big kid here. [Я развлекаюсь здесь как ребенок]». «Сон продолжается. [...] Ну а город — совершенно сумасшедший. Я уже влюбился в него по уши. Skyscapers'ы [небоскребы] оборваться что такое! Я, ка-

[1] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1745. Л. 7.

жется, пишу восторженно о каждом новом городе, но этот действительно кроет все...»[2]

Киностудия развернула рекламную кампанию, в которую входили пресс-конференции, фотосессии и званые обеды. Эйзенштейн должен был присутствовать на великосветских раутах, отчеты о которых регулярно появлялись в колонках газетных сплетен. Каждое выступление стоило ему нервов. Он не успевал толком поесть, так как должен был развлекать публику даже между мороженым и кофе. В соответствии с правилами, установленными Ласки, он не мог вести себя легкомысленно или как «большевик». Его мороженое превращалось в жижу, кофе остывал, но Эйзенштейн был неизменно предупредителен и очарователен. Фотографии в газетах являли взору хорошо одетого, современного делового человека: темный костюм, сорочка со свободным воротничком, полосатый галстук, неизменный платок в нагрудном кармане. Эйзенштейн позировал со знаменитой кинозвездой — собакой Рин Тин Тин (эффектное фото для прессы) — и шутил, что проверяет на ней рефлексы Павлова. Газетчиками его шутки воспринимались на ура; он писал матери, что пресса отзывается о нем превосходно. В остальном же время проходило «чудесно». Пера получила по почте комиксы, изображавшие его жизнь: поросенок на каникулах.

В прессе появились иронические намеки на «новоприбывшего мессию», и Эйзенштейн едва не попался на удочку: в 1926 году скоропостижно скончался Рудольфо Валентино, кинозвезда, которую в России считали воплощением китча. «Мне передали, — писал Эйзенштейн Пере, — что последней картиной, виденной им перед смертью, был — "Потемкин"»[3].

24 мая Эйзенштейн и Тиссэ отправились в Бостон. Их пригласил профессор Гарварда Генри Дана, с которым Эйзенштейн встречался в Москве. Дана был потомком Генри Лонгфелло и поселил Эйзенштейна в доме поэта, построенном в XVIII веке, — резиденции Джорджа Вашингтона во времена Американской революции. Эйзенштейн спал в той же кровати, что госпожа Гувер, жена президента, гостившая здесь до него. В Гарварде Эйзенштейн прочитал лекцию на факультете изобразительных искусств. 26 мая он вернулся в Нью-Йорк, чтобы в Колумбийском университете

[2] Там же. Л. 5.
[3] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1458. Л. 30.

провести семинар с Джоном Дьюи. Среди слушателей был Джей Лейда, будущий ученик Эйзенштейна.

Эйзенштейн по-прежнему ждал Гришу, который никак не мог закончить «Сентиментальный романс». Гриша послал в Нью-Йорк телеграмму, где сообщал, что продюсер настаивает на указании в титрах имени Эйзенштейна как режиссера фильма. Тот согласился.

Тем временем его пригласил к себе домой Отто Кан. Эйзенштейн никогда не видел такого богатства. Дом был построен наподобие итальянского палаццо. В столовой висели четыре картины Гейнсборо; над камином в гостиной — Рембрандт. Хозяин заметил, что «только еврей способен так тонко написать лицо»[4]. В Америке Эйзенштейн часто сталкивался со странной смесью анти- и филосемитизма. Многие боссы кинопромышленности были евреями, а некоторые даже ортодоксальными иудеями. Некоторые происходили из Российской империи, как, например, Луис Б. Майер, Сэм Кацман, Джозеф М. Шенк, Сэмуэль Голдвин и родители братьев Уорнер. «Вообще-то я никогда не был антисемитом, — писал Эйзенштейн Пере, — но здесь, кажется, стану. Охота с их стороны невозможная на меня. Вчера (благо меня не было) Тиссэ принимал старика в белой бороде и лапсердаке, желавшего узнать, не его я племянник. Какая-то Mrs. Eisenstein все пытается get in touch [связаться] со мной. Какие-то скрипачи приходят занимать по 2 доллара, ибо нечего есть, а скрипку заложить невозможно»[5].

Наконец, 5 июня в Америку прибыл Александров, и друзья отправились в Голливуд. Путешествие вышло долгим и полным сюрпризов. Сначала они на поезде добрались до Чикаго, где их радушно приняло Общество культурных связей между СССР и Америкой. Эйзенштейн пожаловался молоденькой Агнессе Жак, исполнительному секретарю Общества, что ему, как русскому, все хотят показать небоскребы и бойни. А он бы с большим удовольствием потанцевал где-нибудь на пирсе, вдоволь поел бы попкорна и сахарной ваты. В Чикаго он решил не ходить в шикарные рестораны и без провожатых отправился открывать американские закусочные. Брат Агнессы, врач, познакомил Эйзенштейна с психологом Джоном Ландеско, который сводил его в предместье Чичеро посмотреть на дом клана Аль Капоне. Возможно, именно

[4] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1. С. 39.

[5] Киноведческие записки. *1997/1998.* № 36/37. С. 226.

Ландеско устроил Эйзенштейну лекцию в Институте криминалистики при Чикагском университете.

Эйзенштейн обнаружил, что Америка — страна не только небоскребов и железных дорог, но и суровых патриархальных устоев. В отличие от других русских, побывавших в Америке до него — Горького, Есенина, Маяковского, — Эйзенштейна не беспокоила «некультурность» американской цивилизации. Его, несомненно, заинтриговала местная смесь традиции и современности, реализма и предрассудков, контраст между сохранением пережитков Европы и гигантским скачком в будущее. Венчало это сочетание техническое совершенство, которое проникло повсюду, от простых дверных ручек и холодильников до киноаппаратуры. Теперь у Эйзенштейна появилось время на письма; каждое выдавало его возбуждение. 16 июня 1930 года, после десятидневного путешествия по Великой равнине и Нью-Мексико они прибыли в Лос-Анджелес. Это был Голливуд!

Отношения внутри троицы к этому моменту стали предельно натянутыми. Все латентные конфликты, которые копились в Европе, вспыхнули в полную силу. Александров и Тиссэ не говорили на иностранных языках. Эйзенштейн служил им мостом в общении, но весь мир интересовался исключительно им одним. Только его имя появлялось на афишах; газеты печатали только его фотографии. Даже в контракте значилось имя одного Эйзенштейна. Он платил ассистентам из своей зарплаты, что воспринималось ими как оскорбление. Им казалось, что их держат за мальчиков на побегушках или прислугу, бессловесную свиту короля. Александров давал выход своим обидам; Тиссэ отмалчивался. Эйзенштейн обратился к Пере и матери за советом. Пера ответила, что ему всегда нравилось быть в окружении «негров»[6], а Юлия Ивановна написала Грише утешающее письмо.

Эйзенштейн и его ассистенты прибыли в США вскоре после краха фондовой биржи. Страну захлестнул экономический кризис, начались серьезные социальные волнения. Президентом был Герберт Гувер, при котором свирепствовал сухой закон. Однако

[6] 3 января 1930 Пера Аташева писала Эйзенштейну в Париж: «Я понимаю, что Вам некогда заниматься утеплением отношений с людьми. Да, для Вас это является вещью неорганической [...] Как складывается Ваша семейная жизнь с Гришей, как он себя чувствует — все еще фоксиком?» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп.1. Ед.хр. 1621. Л. 38 об.–40).

Голливуд, казалось, состоит из одних пальм, газетчиков, звезд и их агентов. Айвор Монтегю был уже на месте. Он приехал в Голливуд в качестве сценариста в начале 1930 года. Он долго убеждал «Paramount» нанять Эйзенштейна и теперь был назначен на должность его помощника. Им предстояло вместе написать английский киносценарий.

Они поселились в доме, который сняли у корреспондента Проктора (Теда) Кука. Дом располагался в Беверли-Хиллз по адресу: Каньон Колдуотер, Ридкрест-драйв, 9481. Место подыскал Монтегю: это был добротный, комфортабельный белоснежный куб в испанском стиле на склоне холма. Монтегю в своих воспоминаниях пишет, что денег было в обрез, что его жена Хелл получала от Эйзенштейна только 100 долларов на ведение домашнего хозяйства, но это выглядит маловероятно. 900 долларов, которые получал Эйзенштейн в неделю, должны были обеспечивать вполне комфортабельную жизни. Съемщики смогли даже нанять повариху Теда, колоритную даму афро-индейско-ирландского происхождения.

Перемена образа жизни — после тринадцати аскетических лет на родине и в дешевых европейских гостиницах — должна была напомнить Эйзенштейну его детские годы, когда он более основательно был знаком с комфортом, даже с роскошью. В те времена добротные вещи и хорошая еда были еще нормой, а не исключением. Эйзенштейн вновь мог позволить себе покупать книги. Купили они и подержанный автомобиль. Монтегю охарактеризовал его как самую убогую модель, на которой когда-либо ездил великий голливудский режиссер. За рулем обычно сидел Тиссэ.

Пока трое друзей находились за границей, их семьи получали финансовую поддержку: сначала от Межрабпома, затем от Совкино. Распоряжалась деньгами Пера. В ее обязанности входило выдавать матери Эйзенштейна 100 рублей в месяц, а женам Тиссэ и Гриши — по 200 рублей каждой. Некоторые московские знакомые хотели въехать в комнату Эйзенштейна, но тот категорически возражал против этого. В конце концов он согласился пустить голландского кинорежиссера Йориса Ивенса, проводившего какое-то время в Москве.

Монтегю убеждал Эйзенштейна как можно скорее выбрать тему для фильма, пока хозяева «Paramount» еще не утратили к нему интерес. Но Эйзенштейн колебался; его разбирало любопыт-

ство, он хотел посмотреть страну, ее народ и просторы. Шесть месяцев казались долгим сроком, а жизнь в Голливуде была такой соблазнительной! Эйзенштейну нравились званые приемы и танцы, эксцентричные и знаменитые люди.

Эйзенштейна познакомили с Марлен Дитрих и Гарри Купером. Он жаждал увидеть комика Гарольда Ллойда, но тот уехал во Флориду. Глория Свенсон путешествовала по Европе; Эрика фон Штрогейма не было в городе. Эйзенштейн посетил Уолта Диснея в его киностудии. 20 июня миллионер Кинг Жиллет пригласил русских на пикник в свою гасиенду. Именно там Эйзенштейн встретил Эптона Синклера, австрийского режиссера Бертольда Фиртеля и его жену, актрису Залку Фиртель, близкую подругу Греты Гарбо. За едой одна из приглашенных дам поинтересовалась у Эйзенштейна, почему он не предотвратил убийство царской семьи. Синклер обратил все это в шутку. Тем не менее Эйзенштейн почувствовал настороженность, а вскоре и ненависть, которую его присутствие вызывало в определенных кругах.

«Paramount» позаботился о рекламе Эйзенштейна. Методично, как по команде, пресса взялась писать о русском режиссере и помещать его фотографии с разными звездами, включая Микки Мауса. Но одновременно в печати началась кампания совсем иного рода — против него. Возглавлял ее Фрэнк Пиз, называвший себя майором, он предпринимал всевозможные шаги, чтобы очернить Эйзенштейна. Он посылал на имя Ласки письма и телеграммы, которые печатались в «Motions Pictures Herald», и опубликовал брошюрку под названием «Эйзенштейн: Посланник ада», курсировавшую в Голливуде. В этой первой «монографии» Эйзенштейн именовался опасным евреем-космополитом и обвинялся во всех ужасах, совершенных с начала революции большевиками. В своей самой знаменитой картине этот садист показал, как морским офицерам перерезают глотки! А теперь другой преуспевающий еврей из «Paramount» импортировал его из России, чтобы делать пропагандистские фильмы, предназначенные для наших американских мальчиков и девочек: «Если вашим еврейским первосвященникам и книжникам не хватает смелости сказать вам, а у самих вас не хватает мозгов понять или не хватает преданности этой земле, которая дала вам больше, чем вы когда-либо имели в истории, не импортировать красных собак и садистов вроде Эйзенштейна, то позвольте проинформировать вас, что мы приложим все усилия, чтобы его выслали. Мы больше не хотим красной пропаганды

в нашей стране. Вы что, пытаетесь превратить американское кино в коммунистическую выгребную яму?»[7]

Майор, вполне возможно, был сумасшедшим, однако ему удалось поднять шум и заинтересовать «делом Эйзенштейна» комиссию Фиша — предтечу Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности при Белом доме. Пиз требовал от сенатора Гамильтона Фиша и других конгрессменов выслать Эйзенштейна из Соединенных Штатов. Он приступил к сбору подписей под своей петицией, призывающей избавить американское кино от красной угрозы.

Эйзенштейн послал соответствующие вырезки в Москву. Предполагалось, что Пера сделает из них статью, подписав ее литературным псевдонимом Эйзенштейна «Р. О. Рик».

Оказавшись под огнем, «Paramount» вынужден был защищаться. Тональность статей, представлявших Эйзенштейна знаменитым автором фильмов, оказывающих массовое воздействие, несколько изменилась. Акцент теперь делался на исключительности Эйзенштейна. В Соединенные Штаты русского кинорежиссера «Paramount» пригласил для того, чтобы создавать *искусство*. Ласки заявил, что киностудия хочет соединить русский творческий темперамент с новейшей американской техникой[8]. «Paramount» быстренько выпустил фотографии Эйзенштейна с Марлен Дитрих и Джозефом фон Штернбергом. Особенно подчеркивалась дружба Эйзенштейна с Дугласом Фэрбенксом, который теперь всячески старался избегать русского «друга».

Возглавлявший PR-отдел «Paramount» мистер Крумгольд организовал в честь Эйзенштейна званый обед в отеле «Амбассадор» в Лос-Анджелесе, на который пригласили представителей международной прессы. Троицу «Roossians» выставили на всеобщее обозрение, дабы удовлетворить любопытство средств массовой информации. Эйзенштейн развлекал репортеров каламбурами и эксцентричными жестами. После обеда, который Любич устроил в честь Эйзенштейна, светская хроника изображала режиссера как отменного едока, пышущего здоровьем голубоглазого мужчину с прекрасными зубами, которые могли бы украсить любую рекламу

[7] Motion Picture Gerald. 28 April *1930*. Цит. по: *Seton M.* Op. cit. P. 167.

[8] Переписка С. Эйзенштейна с Фрименом // Материалы по истории русской и советской культуры: Из архива Гуверовского института / под ред. Л. Флейшмана. Stanford, *1992*. С. 245.

зубной пасты. «Paramount» продавал имя Эйзенштейна голливудской публике; Эйзенштейн подыгрывал. Вскоре ему откроются явные и скрытые пружины, управляющие Голливудом, и позже он будет давать советы неопытному Эптону Синклеру, демонстрируя свое понимание этой системы. Все боссы Голливуда были игроками, которые ставили на ценные бумаги, лошадей и звезд. Эйзенштейн видел себя ставкой в этой игре, ведшейся с просчитанным риском. Но роль всемирно известного режиссера, чьи фильмы мгновенно покорили Европу, плохо помогала Эйзенштейну. Бывали ситуации, когда он попросту не знал, как себя вести. Да и откуда он мог знать? Он нашел Марлен Дитрих глупой, а Грету Гарбо — невежественной, потому что та спросила его, кто такой Ленин. По крайней мере, так рассказывает эту историю Мари Сетон[9]. В письмах к Пере Эйзенштейн жаловался, что не понимает, как можно жить их интересами: недвижимость, деньги, бридж, гольф, сплетни. Он страдал от одиночества. В Голливуде, как во многом и в Москве, утверждение его проектов отнюдь не гарантировалось само собой: «Все же здорово hard job [тяжелая работа] в этой жизни. Ведь еще 4 дня все висело на волоске. И семь пятниц на неделе и здесь, как у нас в Совкино»[10]. Муссинакам Эйзенштейн написал, что, за исключением Штернберга и Любича, в Голливуде все поголовно идиоты, страдающие невообразимым кретинизмом[11]. Но Штернберг находился в самом низу голливудской иерархии. Агент «Universal Pictures» Пауль Конер, познакомившийся с Эйзенштейном в Берлине, уговорил своего босса Карла Леммле — «великого старца» дядюшку Карла — устроить в честь Эйзенштейна обед. Леммле предложил Эйзенштейну сделать с ним большую картину. Сотрудники осторожно напомнили ему, что у Эйзенштейна уже есть контракт с «Paramount». Тогда Леммле поинтересовался, может ли Троцкий написать о тайных интригах в Кремле сценарий, который можно было бы превратить в приличный фильм[12]. (Позднее Александров напишет, что Ласки даже попросил его экранизировать сценарий Троцкого![13]) Эйзенштейн не знал, как ему реаги-

[9] *Seton M.* Op. cit. P. 166.
[10] Киноведческие записки. *1997/98.* № 36/37. С. 231
[11] *Moussinac L.* Sergei Eisenstein. Paris, *1964.* S. 50.
[12] *Eisenstein S.* The Cinema in America // Интернациональная литература. *1933.* № 3. С. 103.
[13] *Александров Г.* Эпоха и кино. М.: Политиздат, *1976.* С. 151.

ровать. Уже вопрос сам по себе мог стоить ему головы, как здесь, так и на родине.

Много времени он проводил с людьми, не обладавшими в Голливуде абсолютно никаким влиянием. Одним из его друзей был Сеймур Стерн, помощник Леммле; ему также нравилось бывать в компании немецкой подруги Стерна, переводчицы Кристель Ганг. После того как Стерна уволили из команды Леммле, он начал издавать амбициозный журнал «Experimental Cinema», в котором опубликовал ряд статей Эйзенштейна. Эйзенштейн совершал долгие прогулки по пляжу с Залкой Фиртель, которая еще не начала свою голливудскую карьеру сценаристки. Грета Гарбо позднее попросит ее написать сценарий «Королевы Кристины», потом — «Анны Карениной» и «Двуликой женщины». В то время Залка уже была одной из наперсниц Гарбо и ближайшей подругой семьи Б.П. Шульберга, возглавлявшего в «Paramount» производство. Эйзенштейн переписывался с Полем Робсоном и мечтал сделать фильм о Гаитянской революции с Робсоном в главной роли. Он посетил общину русских староверов в Лос-Анджелесе и съездил в Долину Смерти в пустыне Мохаве. В турецких банях Дугласа Фэрбенкса Эйзенштейн встретился с Чарли Чаплином[14]. Он будет часто его навещать — вилла Чаплина станет для Эйзенштейна вторым домом. Их объединяло «обжорство» в желании знать все обо всем. Эйзенштейн пытался в личности Чаплина отыскать ключ к объяснению его легендарного успеха. Он обнаружил в нем черты вспыльчивого и жестокого ребенка, в некотором роде своего двойника. Не было ли это проекцией его эго?

Почти каждый вечер они играли в теннис (корт у Чаплина освещался прожекторами), плавали в его знаменитом бассейне, имевшем форму котелка Чарли, ходили на его яхте. Эйзенштейн купил легкие брюки и красные подтяжки — решил экипироваться для игры в теннис. Он хотел, чтобы Чаплин познакомил его со знаменитостями; особенно он жаждал увидеть газетного магната Рандольфа Херста, но тот находился тогда в Европе. Зато он встретился с двумя испанцами: одним из них был Бунюэль.

Эйзенштейн удивлялся, почему Чаплин так серьезно принимает обычаи Голливуда и ведет такую скучную жизнь. Сам он хотел быть воплощенной противоположностью того, что в Голливуде считалось поведенческой нормой, необходимой для успеха. В этом

[14] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1. С. 248.

оптимистичном настроении, которое выдавало его неведение истинной природы Голливуда, он и приступил к написанию сценариев для «настоящих» американских фильмов.

Но какой материал выбрать? Он сразу же наложил вето на Уэллса и Шоу, ни словом не обмолвился студии о своей идее сделать фильм о Гаити с участием Поля Робсона. После долгих раздумий, он остановился на двух историях: «Стеклянном доме» и романе Блэза Сандрара «Золото». Эйзенштейн склонялся к «Стеклянному дому», повествующему о прозрачном небоскребе, в котором бушуют темные страсти. Идея зародилась у него в Берлине в 1926 году, после разговора с Фрицем Лангом и Теа фон Гарбоу о «Метрополисе». Монтегю предпочел роман Сандрара о золотоискателях и судьбе швейцарского авантюриста Джона Зуттера, который сказочно разбогател в Калифорнии, но золото, обнаруженное в его земле, принесло ему гибель. Его жизнь закончилась трагически, когда золотоискатели уничтожили, перекопав, принадлежащие ему пашни. Роман вышел в 1925 году и уже через год был переведен на русский язык. Франкоязычный швейцарец Сандрар, один из друзей Гийома Аполлинера, признавался, что написал роман под влиянием американских вестернов.

Монтегю не возлагал больших надежд на «Стеклянный дом»; «Paramount» также был от этой идеи далеко не в восторге. Сценаристом киностудия назначила специалиста по гангстерским фильмам Оливера Гарретта, но тому тоже не удалось развить замысел Эйзенштейна. В 1926 году Эйзенштейн надеялся, что соавтором сценария может стать Эптон Синклер, однако за помощью к Синклеру обращаться никто не думал. Самому написать сценарий у Эйзенштейна не получалось. Он встречался с психоаналитиком, другом Чаплина, и, не скупясь, тратил большие суммы, пытаясь разобраться, что же мешает ему дописать историю. Эти сеансы психоанализа выводили Монтегю из себя, поскольку он распоряжался деньгами как бережливая домохозяйка. 17 июня 1930 года Эйзенштейн написал Пере: «Провел (дней 10) в невероятной депрессии. Потому не писал. Сейчас на путях к излечению. Кажется, ликвидирую целую группу моих “затруднений” навсегда. Три дня диким темпом занимаюсь... психоанализом с одним из крупнейших докторов в Штатах (редактор “Ps[ychologikal] Review”, [Пс[ихологического] обозрения] и моим другом — доктором Stragnell’ом. Очень интересно. О п и ш у п о д р о б н о . Сейчас на 50 % вскрыли весь комплекс doubt’а [сомнений], что, конечно,

самое мое больное место. Работаем по "сознательному" методу, а не по всей шарлатанской дичи обычного лечения. Последняя истерическая депрессия (в таких положительных условиях, как сейчас!!!) так меня взбесила, что я решил с корнем ликвидировать м е ш а ю щ у ю мне группу невроза (другие не трогать) и как раз это совпало (знаете, как мне везет!) с приездом Stragnell'a. Совершенно поразительно, как образовалась "obsession of doubt" [навязчивость сомнения] и кто и как в этом повинны.

ПОДУМАЙТЕ, PEARL! И ВДРУГ Я БОЛЬШЕ НЕ БУДУ НУЖДАТЬСЯ В УДОСТОВЕРЕНИЯХ! Да тогда же, еб твою мать, можно будет сделать все!»[15] Восторженное отношение Эйзенштейна к психоанализу отразилось и в киносценарии, над которым он работал.

В первых набросках 1926–27 годов «Стеклянный дом» задумывался как абстрактный фильм. Главные роли отводились в нем кинокамере и лифту, который скользил между этажами небоскреба и действовал как материализованный глаз кинокамеры. В отличие от слепых обитателей здания — мужа, неспособного увидеть любовника своей жены, сытых, которые не видят голодных, — камера могла двигаться и менять положение; она была наделена «зрением». Иными словами, возможность смотреть на вещи под разными углами и сама зрительная способность были прерогативой механического объектива. Жанр фильма Эйзенштейн определил как «комедию глаза». Он собирался экспериментировать сразу на нескольких уровнях: упразднить ощущение прочности и тяжести, размыть границы верха и низа, внутреннего и внешнего. Он хотел, чтобы свет уничтожил материальность стекла. В 1928 году, после кризиса, вызванного работой над «Октябрем», Эйзенштейн внес изменения в историю и персонализировал механический глаз. Даром видения он наделил поэта, превратив «комедию глаза» в «драму прозрения». Несмотря на прозрачные стены дома, человеческие отношения остаются непроницаемыми. Всякий раз, когда поэт открывает обитателям глаза, происходит убийство или самоубийство. Дар зрения оказывался опасным, он разными путями ведет к неминуемой катастрофе.

Обосновавшись в Голливуде, Эйзенштейн переосмыслил свою идею как трехступенчатый конфликт: между старым архитектором (творцом здания), безумным поэтом и роботом. Архитектор воз-

[15] Киноведческие записки. *1997/98.* № 36/37. С. 229.

водит стеклянный небоскреб и дарит его человечеству. Поэт открывает людям глаза и погибает от собственного дара. Робот, совершенный житель новой цивилизации, разрушает дом. В финале выясняется, что робот и архитектор это одно лицо.

В своем замысле Эйзенштейн разлагал единство тройцы, состоящей из Бога Саваофа, Иисуса, Сына Божьего, и Святого Духа (робот), и возводил ее обратно к дуальности, обретавшей автобиографический смысл. Прозвище Эйзенштейна в то время было «Старик»: он сам был неудавшимся архитектором, создавшим двойной эдипальный автопортрет. Он отождествлял себя и с архитектором, и с поэтом (сыном, отвергающим творение отца). Эйзенштейн красноречиво назвал «Стеклянный дом» своей *частной* мистерией. В окончательной версии сценария комедия глаза и драма прозрения поглощались трагедией двух мечтателей-утопистов. Один был архитектором, спроектировавшим идеальный дом, другой — поэтом, поставившим под сомнение пригодность этой функциональной модели.

Современность была одержима идеей прозрачности. Прозрачное здание должно было создать прозрачные отношения и разрушить границу между публичным и частным. Вальтер Беньямин писал: «Жить в стеклянном доме — по преимуществу революционная добродетель. Это — тоже наркотик, своего рода моральный эксгибиционизм, весьма нам необходимый»[16]. Особенность, которую Беньямин рассматривал как революционную, становится пугающей в романе Евгения Замятина «Мы», где стеклянные стены утопического города делают возможным тотальный надзор. Но проект Эйзенштейна не должен был стать киноверсией романа Замятина, опубликованного в английском переводе в 1925 году и вызвавшего шумный скандал, который привел к эмиграции автора из Советской России.

Концепция Эйзенштейна являлась по существу многоплановым ответом на утопии стеклянной архитектуры в том виде, в каком ее задумывали Бруно Таут или европейские конструктивисты Ле Корбюзье и Март Стам. В кружке Таута «Die gläserne Kette» («Стеклянная Цепь») полагали, что стеклянные храмы расширят поле зрения, позволят людям увидеть мир без границ и насладиться

[16] *Беньямин В.* Сюрреализм // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / сост., пред. и примечания А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, *2004*. С. 267.

космической игрой природы. Конструктивисты считали, что стекло упростит общение и сделает общественное устройство прозрачным. Но у Эйзенштейна стеклянные стены разделяли людей. Они не учили людей видеть, не делали они более гармоничной и существующую социальную иерархию. Эйзенштейн заставлял своих героев разрушать новое пространство, в которое они были помещены. Они не могли участвовать в «спектакле современной жизни» ни как зрители, ни как актеры. Новый стеклянный дом разрывали изнутри старые страсти, возобладавшие над архитектурой. Конечным результатом оказывался не космический спектакль и не нормализованное поведение. Наоборот, конструктивистская космогония разрушалась, трансформируясь в психоаналитическую драму бунта сына против отца.

Главной темой «Стеклянного дома» было зрение. Как совершенное зрение технического средства (кинокамеры), так и вуайеризм человека. Наделяя способностью «видеть» одного только поэта, Эйзенштейн возвращался к древней платоновской традиции внутреннего зрения. Тем самым он разрушал свой же собственный фильм, поскольку кино являлось техническим средством «нового видения» *par excellence*! Если сюжет фильма основывался на опасности зрения и на ценности внутреннего озарения, то как кино могло быть эффективным? В тот момент, когда все ждали от него прагматического и немедленного успеха, Эйзенштейн не мог найти выход из стеклянного лабиринта и должен был в итоге отказаться от этого замысла.

Пока Эйзенштейн бился над «Стеклянным домом», Тиссэ изучал кинотехнику, а Гриша таскался по вечеринкам. В конце концов, Эйзенштейн сдался и посвятил себя «Золоту Зуттера» — компромиссу, к которому Монтегю склонял его все это время. В июле, дабы почерпнуть вдохновение в местах, где происходили события, они съездили в Сакраменто и Сан-Франциско. Август они провели в неустанной работе над сценарием.

Работа была организована на манер конвейера. «Paramount» отряжал им машинисток, переводчиков и большие запасы бумаги. Эйзенштейн проходил с Гришей эпизод, тот записывал идею, которую затем переводили переводчики и печатали машинистки. После этого Монтегю читал сцену от начала до конца, обсуждал ее с Эйзенштейном и переписывал. Жена Монтегю перепечатывала переделанный вариант, а секретарша делала копии.

Эйзенштейн читал Брета Гарта, Эдгара По, Джека Лондона и Амброза Бирса. Он изучал фотографии и встречался с людьми, которые лично знали Зуттера. Он использовал все детали из романа Сандрара, но ввел нового персонажа — циркачку Мэри (воспоминание о Януковой?) и сцену боксерского поединка с могучим негром («Мексиканец»?). Обычное для Эйзенштейна насилие сочеталось с эротикой. В этой кровавой мелодраме только полифоническое использование звука обнаруживало страсть Эйзенштейна к экспериментированию. Сценарий включал детально разработанный аккомпанемент звуков, шумов, мелодий и песен. Золотую лихорадку Эйзенштейн хотел трактовать по-другому, нежели это сделал Чарли Чаплин. В отличие от «Алчности» Штрогейма, он не стремился к драматическому или трагическому воздействию. Он хотел, чтобы звуковое сопровождение фильма совершенно ошеломило и захватило зрителя. В романе Зуттер умирает в здании Капитолия в Вашингтоне, потому что проиграл дело в суде. В сценарии Эйзенштейна он умирает, когда узнает, что выиграл дело. То был эйзенштейновский компромисс с обязательным для Голливуда хэппи-эндом.

Сценарий был написан в форме эпической поэмы. «Paramount» произвел подсчеты: производство фильма обойдется в три миллиона долларов. Эта сумма втрое превышала бюджет среднего фильма, и 7 сентября сценарий был отвергнут по финансовым соображениям.

Эйзенштейн подозревал, что за этим решением стояла вражда между соперничающими кланами в руководстве студии. Шульберг и Ласки жестко конкурировали друг с другом. Все, что предлагал один, другой старательно блокировал. Ласки отправился на Восточное побережье переговорить с Цукором, но ему не удалось убедить того пересмотреть решение. Вернулся он оттуда с издателем Драйзера Горацием Ливрайтом и новой идеей: экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера. Права на роман «Paramount» приобрел в 1925 году. Сначала работать над фильмом должен был Любич, но Драйзеру эта идея не понравилась. Поскольку Шульберг был против «Зуттера», Ласки предложил ему Драйзера как компромисс. Шульбергу показалась интересной мысль, что большевик снимет типично американскую историю. Дуглас Фэрбенкс горячо поддержал этот проект, поскольку надеялся застолбить ведущую роль для Джека — брата Мэри Пикфорд. Монтегю подозревал, что Ласки не читал Драйзера, в противном

случае он бы никогда не пошел на подобный риск. Эйзенштейну и его группе дали сутки, чтобы обдумать предложение. Они согласились. Материал увлек Эйзенштейна. Он писал Муссинакам: «Проблема не из самых простых: сделать из Теодора Драйзера Эмиля Золя!»[17]. Они вернулись к конвейеру. 5 октября Эйзенштейн закончил сценарий и послал его в «Paramount», чтобы получить ответ от боссов Западного и Восточного побережий (Шульберга и Ласки), от Драйзера и от Офиса Хейса, в то время учредившего так называемый «Кодекс» — набор правил самоцензуры, которым следовал Голливуд. Из романа предполагалось сделать двухчасовую картину.

Главный герой романа Клайд Гриффит должен сделать выбор между бедной Робертой, которая ждет от него ребенка, и богатой Сондрой, которая хочет выйти за него замуж. Американская карьера превращается в трагедию, когда Клайд решает избавиться от Роберты, инсценировав несчастный случай. В последний момент он передумывает, но лодка все равно переворачивается и Роберта тонет. Клайда ловят, приговаривают к смерти и казнят на электрическом стуле.

Драйзер рисует широкую социальную панораму с предвыборными кампаниями, патологической погоней за славой, лицемерной набожностью церковных прихожан и отчаянным одиночеством отдельного человека. Эйзенштейн не стал превращать эту панораму в историю о «любви мальчика и девочки» или в детективное расследование, как того хотелось Шульбергу. Эйзенштейна интересовал вопрос, убийца Клайд или нет. Согласно нравственному закону христианства, намерение убить приравнивается к самому убийству. В глазах Эйзенштейна Клайд повторял дилемму Дмитрия Карамазова, но режиссер попытался разрешить противоречие вины и невиновности (а также индивидуума и общества) иначе, чем это сделали Достоевский и Драйзер. Эйзенштейн прибег к помощи внутреннего монолога. Роман строился вокруг смертоносного внутреннего конфликта, где сталкивались любовь и мечта об устроенной жизни. В финале обе стороны терпели поражение. Конфликт развивался между внутренним и внешним голосом. Эйзенштейн хотел использовать кино как средство, позволяющее субъективное сделать объективным, и наоборот. В качестве примеров он называл Гофмана, Новалиса, Дюжардена,

[17] *Moussinac L.* Op. cit. P. 52.

Джойса, Гертруду Стайн и Дос Пассоса. Он не задумывал внутренний монолог просто как повествование, озвученное закадровым голосом. Напротив, он стремился имитировать средствами кино присущий мышлению ритмический, синтаксически не организованный поток слов, звуков и образов. Визуальные и звуковые элементы он интерпретировал как выражение антагонистичных по своей природе сознания и бессознательного. Визуальное и акустическое должны были меняться ролями: как звук, так и «картинка» могли представлять в тот или иной момент законченный, воплотившийся образ. Другой элемент оставался бы в это время неуловимым или абстрактным. Эйзенштейн хотел, чтобы этот второй элемент был чистым эффектом — наподобие темного экрана или асемантического звука.

Пока они работали над сценарием, Эйзенштейн встретился с Эрихом фон Штрогеймом, режиссером, с которым его роднило одинаково жестокое воображение. Штрогейм имел в Голливуде одиозную репутацию. Ряд фильмов, включая монументальную «Алчность», у него отобрали на финальной стадии и передоверили другим режиссерам, которые их сократили и изуродовали. Штрогейма увольняли не только крупные киностудии. Глория Свенсон, актриса и продюсер его последнего фильма «Королева Келли» — и та в конце концов его бросила. После 1933 года ему больше не давали снимать. Эйзенштейн и Штрогейм встретились на ужине, который организовала киностудия «XX Century Fox». После произнесенного Эйзенштейном тоста, Штрогейм якобы вскочил и крикнул: «Эйзенштейн, уезжайте отсюда, пока не поздно. Сейчас они эксплуатируют Вас духовно и материально, но они никогда не позволят Вам сделать фильм!»[18] После официального окончания вечера Эйзенштейну посоветовали в интересах его реноме избегать каких-либо контактов со Штрогеймом. Рассказ об этом событии, возможно, был сочинен позднее. Эйзенштейна вскоре уволят точно так же, как Штрогейма, но в тот момент он был еще не готов помыслить свою судьбу в таком ключе.

Боссы «Paramount» с энтузиазмом отнеслись к сценарию по Драйзеру. По крайней мере, такое впечатление осталось у Эйзенштейна. Однако сценарий они передали на экспертизу Дэвиду Зельцнику, продюсеру-вундеркинду из MGM, сыну ювелирного лавочника из Киева. Зельцник когда-то посоветовал компании

[18] *Sudendorf W.* (ed.) Op. cit. S. 116.

приобрести права на «Потемкина»; он считал, что этот фильм необходимо изучать так же внимательно, как Рубенса или Рафаэля. 8 октября Зельцник написал Шульбергу: «Я только что закончил читать обработку "Американской трагедии" Эйзенштейна. Для меня это был незабываемый опыт; это самый волнующий сценарий, какой мне доводилось читать. [...] Когда я закончил его, я был настолько раздавлен, что рука сама потянулась за бутылкой бурбона. С точки зрения занимательности, по-моему, у него нет и одного шанса из ста. [...] Если мы хотим снять "Американскую трагедию" как выдающийся эксперимент, сугубо ради прогресса искусства (что, по-моему, отнюдь не входит в задачи нашей организации), то давайте сделаем это с [Джоном] Кромвелем, а не с Эйзенштейном, сэкономив на убытках триста-четыреста тысяч. Если же в ответ на мое заключение поднимутся призывы к большей смелости, я бы со своей стороны сказал, что она понадобится нам не для картины, а для расплаты за то, что мы не поддержали Эйзенштейна-художника (каким он себя показывает в этом сценарии) суммой, которая обойдется нашим акционерам в миллион долларов, а то и больше»[19].

В тот же день, 8 октября, в Лос-Анджелесе для расследования коммунистической деятельности в Калифорнии собрался комитет Фиша. Особенно их интересовало дело Эйзенштейна. По этому вопросу они допросили Фрэда Битсона, занимавшего пост казначея и секретаря Ассоциации продюсеров и прокатчиков, а также являвшегося представителем офиса Хейса на Западном побережье. В комитет Фиша входил подполковник Лерой Ф. Смит, представлявший националистское движение по «улучшению Америки» («The Better America Federation»). Эта организация параллельно вела свою собственную, более тонкую кампанию против Эйзенштейна. 12 ноября 1930 года нью-йоркский журнал «The New Republic» сообщил об этой встрече в статье, озаглавленной «Разносчики красной угрозы на Западе». Гамильтон Фиш якобы крайне удивился, узнав, что Эйзенштейн планирует снять «Американскую трагедию». Он не читал роман и спросил, содержится ли в нем коммунистическая пропаганда. По этому вопросу справились у Битсона. Тот заверил комитет, что никто не позволит сделать Эйзенштейну пропагандистский фильм и что у Голливуда

[19] *Behlmer R.* Memo from David O. Selznick. New York, *1972*. P. 26–27.

имеются все необходимые механизмы контроля, дабы этого не допустить[20].

Эйзенштейн и его группа ничего не знали об отзыве Зельцника, но показания Битсона до них дошли. Ласки повез группу в Нью-Йорк посмотреть съемочную натуру для будущего фильма. По пути Эйзенштейн писал матери, что, по общему мнению, сценарий вышел «превосходным», но остается много проблем с пресловутой пропагандой, которые усиленно раздуваются комитетом Фиша[21].

В октябре 1930 года кампания против Эйзенштейна и раздоры внутри «Paramount» достигли апогея. Сценарием воспользовались как предлогом для того, чтобы избежать конфликта. Руководители киностудии сомневались, что Эйзенштейн сможет снять коммерчески успешную картину и обсуждали, не предложить ли ему сценарий «Человек, которого я убил». (Любич сделал этот фильм в 1932 году.) Недоверие к Эйзенштейну, кампания в печати с ее потенциально катастрофическими последствиями для «Paramount», а также оценка Зельцником «Американской трагедии» привели в итоге к разрыву с режиссером. Экономическая депрессия и кризис американской мечты только усугубили ситуацию. Директорат «Paramount» посчитал, что пессимистический фильм в этот нестабильный период не только потерпит неудачу у американской публики, но будет и политически нежелательным. Вкладчики еще не оправились от финансовой паники и предрекали новую Черную пятницу. На карту было поставлено нечто большее, чем просто фильм. Речь шла о репутации «Paramount» и о самом образе Америки. Увлеченный своими новыми открытиями, Эйзенштейн отказался увидеть эти связи.

22 октября Эйзенштейн пошел с Генри Дана в нью-йоркский Театр Гильдии («Guild Theater») на премьеру «Рычи, Китай!» Сергея Третьякова. Декорации спектакля напомнили Эйзенштейну «Потемкина». Он еще не знал о решении «Paramount» и сказал Дана, что в завтрашних газетах может появиться сообщение о постановке. На следующий день Ласки позвонил Эйзенштейну в офис и объявил, что «Paramount» расторгает контракт. Официальной причиной послужила избыточная длина задуманного фильма.

[20] *Seiler C.* Redmongers Go West // The New Republic. 12.11.*1930*. P. 347–348.

[21] Eisenstein Collection, Museum of Modern Art. Цит. по: *Seton M.* Op. cit. P. 184.

Ласки попросил Эйзенштейна сделать заявление, что решению студии предшествовало обоюдное соглашение.

Боссы польстили Эйзенштейну, заявив, что сценарий попросту слишком гениален для них. Они успокоили его, пообещав, что «Paramount» возобновит контракт, как только стабилизируется политическая ситуация и утихнет кампания в прессе. Эйзенштейн был далеко не наивен, но недооценил ситуацию. Он поверил Ласки и воздержался от каких-либо резких заявлений в печати. Только после того как он узнал, что они отдали сценарий Штернбергу и что Ласки в 1932 году ушел из «Paramount», Эйзенштейн осознал всю меру предательства. Драйзер подал на студию в суд — и проиграл.

Газеты пытались выяснить закулисные подробности и искали подлинные причины разрыва. Позднейшие биографы Эйзенштейна возвращались к этому вопросу снова и снова. 14 ноября 1930 года Ричард Уаттс написал в «The Film Mercury», что майор Пиз, должно быть, убедил Джесси Ласки и его коллегу мистера Цукора в том, что Эйзенштейн представляет угрозу для популярности «Paramount». Мари Сетон воспроизвела версию Ласки, которой тот якобы поделился на вечеринке в Нью-Йорке. Он будто бы сказал обозревателю Теду Коку, голливудскому домохозяину Эйзенштейна, что киностудия должна защитить себя от шквала протестов и выйти победителем из этой грязной кампании[22]. В 1934 году Джо Фримен попросил Эйзенштейна изложить «подлинные» причины конфликта — он хотел написать книгу о противостоянии революционного художника и якобы аполитичной киноиндустрии США. Эйзенштейн предложил трактовку, основанную на разнице между Ласки (романтический тип азартного игрока) и Шульбергом (тип «клерка» с Уолл-стрит, без воображения и готовности к риску). Вопреки пожеланиям боссов «Paramount», которые поддались шантажу Фиша, его сценарий подчеркивал социологические тенденции Драйзера. Но при этом, по словам Эйзенштейна, капиталисты обошлись с ним самым джентльменским образом и расценили свою попытку сотрудничества с коммунистом как «благородный эксперимент»[23].

По просьбе Эйзенштейна «Paramount» купил ему обратный билет с остановкой в Японии. Печать сообщила о его предстоящем отплытии. Эйзенштейн впал в глубокую депрессию. Несмо-

[22] *Seton M.* Op. cit. P. 186.

[23] Переписка Эйзенштейна с Фрименом. С. 243–248.

тря на всю расточаемую ему лесть, дело шло о большем, нежели его личная творческая катастрофа. Голливуд не просто раздавил его, как, например, Эриха фон Штрогейма. Эйзенштейн чувствовал, что он провалил свою «миссию», сознание которой окрыляло его во время европейского тура. Он знал, как делать фильмы, которые воздействуют на аудиторию не хуже голливудских, без опоры на рецепты успеха больших студий и без оглядки на коммерческие расчеты. Но когда Эйзенштейн наконец достиг сердца мировой киноиндустрии, целых три года он работал, чтобы туда попасть, — он потерпел поражение! В этот тяжелый для себя период он встретился с Д.У. Гриффитом в отеле «Астор». Великий основоположник кино превратился к тому времени в ходячий голливудский миф, измученный безденежьем. Они обсудили новый фильм Гриффита «Борьба», на съемки которого тот искал финансирования.

Эйзенштейн вернулся в Голливуд. Его друзья разнесли новость, что теперь он свободен. Сэмуэль Голдвин пригласил Эйзенштейна в гости, но MGM не интересовался им как потенциальным режиссером.

Один японский импресарио предложил ему сделать фильм в Японии, но Эйзенштейн не хотел покидать Голливуд. Монтегю советовал ехать домой; по крайней мере, «Paramount» уже купил обратный билет. Но Эйзенштейн не хотел возвращаться на родину побежденным. Будучи на мели, он, тем не менее, выслал сто долларов Довженко в Берлин, памятуя, как сам еще недавно рыскал там в поисках заработка. Спустя несколько дней Гриша выиграл в казино три тысячи долларов.

Эйзенштейн не знал, что делать дальше. В этот момент полной неопределенности кто-то предложил снять фильм о Мексике. Эйзенштейн обсудил свои планы с Чаплином. Чаплин считал, что идея звучит многообещающе, но проект финансировать не захотел. Эйзенштейн обратился к Бертольду Фиртелю, поскольку тот субсидировал независимый проект Мурнау в Южных морях — «Табу». Фиртель не мог дать денег, но свел Эйзенштейна с Эптоном Синклером. Эйзенштейн предложил Монтегю продолжить сотрудничество, но тот отказался и уехал обратно в Европу.

4 ноября 1930 года Эйзенштейн написал матери о разрыве с «Paramount». Он писал, что расстались они друзьями, что все произошло под давлением антисоветской кампании и что боссы хотят иметь его обратно через 9–12 месяцев, когда пропадет острота

политического момента. Он предполагал, что вернется домой через Гавайи и Японию примерно к 10 декабря, и упомянул, что ведет переговоры о поездке в Мексику, но попросил эту информацию пока не распространять, так как этот вопрос еще не обсуждался с Совкино[24].

18 ноября Эйзенштейна попросили покинуть Соединенные Штаты к концу месяца. Его виза истекла. Этот день он провел в Санта-Монике с Робертом Флаэрти, еще одним режиссером, потерпевшим в Голливуде фиаско. У Флаэрти был опыт работы в независимом малобюджетном кино. Его авторские, основанные на продолжительном наблюдении, фильмы о жизни народов, не тронутых цивилизацией (в частности, эскимосов и полинезийцев) имели неожиданный успех и установили стандарты для документального кино. Он только что прошел через авантюру с «Табу» Мурнау. Режиссеры вместе начинали этот проект, но вскоре Флаэрти отказался в нем участвовать. Эйзенштейн пытался вникнуть в этот далекий от его опыта способ работы.

Синклер с энтузиазмом отнесся к идее поддержать фильм радикального русского художника о Мексике. В среде американских интеллектуалов левых взглядов Мексика была модной темой, а Эйзенштейн — знаменитостью. Синклер немедленно взялся помочь Эйзенштейну с продлением визы.

Эйзенштейну было тридцать два года, Синклеру — пятьдесят два, когда они решили объединить свои усилия. До этого они встречались мельком всего один раз, на пикнике у Жиллета. Синклер происходил из богатой семьи, обанкротившейся после войны. Оставшись на мели, отец запил, а сын увлекся социализмом. После того как его первый брак распался, Синклер женился на Мэри Крэг Кимбро, увядшей южной красавице и дочери судьи из штата Миссисипи, спекулировавшей недвижимостью. Ее деньги позволили ему заниматься литературой. В конце 1920-х годов Синклер написал ряд статей и несколько важных романов, в том числе «Мокрый парад» (1930). Его прочили на Пулитцеровскую премию, а литературный агент даже пытался продвигать его кандидатуру в Нобелевский комитет. В Советском Союзе Синклер был самым известным и самым переводимым американским автором. В СССР уже напечатали два миллиона экземпляров (и 195 наименований) его сочинений. Между 1930 и 1932 годами было

[24] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1551. Л. 46.

издано полное 12-томное собрание сочинений Синклера. Его социалистические настроения были хорошо известны. Он переписывался со Сталиным, готовился к поездке в Советский Союз и обещал написать роман об американцах, которые работают на стройках пятилетки.

Синклер и его жена знали нескольких радикально настроенных калифорнийских миллионеров, поддерживавших социализм и советский эксперимент. Мэри Крэг Синклер навела справки о возможности коммерческого успеха картины. Собранная информация внушала оптимизм. Для того чтобы финансировать фильм, супруги основали «Трест мексиканского фильма» («Mexican Picture Trust»). Они обошли с Эйзенштейном всех миллионеров в округе. На одном из организованных для миллионерш обедов присутствовала Залка Фиртель. Она сказала, что ни одна из дам, пожертвовавших деньги, в жизни не слыхала об Эйзенштейне. Некий «товарищ Хилковиц» дал 15 тысяч долларов; сама Мэри Синклер вложила 20 тысяч — ей пришлось заложить свой дом в Пасадене. Кейт Крейн Гарц пожертвовала 5 тысяч. К группе присоединился также банкир Отто Кан в качестве анонимного мецената.

Когда Синклер спросил Эйзенштейна о расходах на производство картины, тот назвал сумму в 25 тысяч долларов. Монтегю позднее заметил, что Синклеру следовало бы попросить составить смету кого-нибудь другого. Откуда Эйзенштейн мог знать, каких расходов потребует картина? Он никогда не выступал в роли продюсера, да и вообще не обращал внимания на деньги. Якобы Эйзенштейн получил «совет» от владельца книжного магазина в Голливуде, немца по имени Штаде. В молодости Штаде сражался на стороне Панчо Вильи. Эйзенштейн спросил, сколько будет стоить снять в Мексике относительно дешевый фильм, в основном документальный, без профессиональных актеров. «Можно это сделать за — скажем — двадцать пять тысяч долларов?» Книготорговец, видимо, ответил, что можно. После чего Эйзенштейн с радостью передал эту информацию Синклеру[25].

Исполнительным директором проекта был назначен брат Мэри — Хантер Кимбро. Он работал брокером, но не обладал никаким опытом в сфере кино. Предполагалось, что он будет заведовать деньгами и подготовит экспедицию. Он должен был вести переговоры с правительством Мексики, организовывать путеше-

[25] *Montagu I.* With Eisenstein in Hollywood. New York, *1967*. P. 131.

ствие, закупать кинопленку, разбираться с комитетом по цензуре и обеспечивать переводчиков, гостиницы, еду и транспорт.

Переговоры с московским начальством Эйзенштейна шли через Амкино, киноотдел при советской торговой организации Амторг. Возглавлял его Лев Моносзон, умный интеллигентный человек с деловой хваткой. Моносзон поддержал предприятие, и Москва разрешила Эйзенштейну провести за границей еще какое-то время, чтобы сделать мексиканский фильм.

Контракт, который Эйзенштейн и Мэри Крэг Синклер подписали 24 ноября 1930 года, оговаривал, что отснятый материал (все позитивные и негативные копии) переходит в собственность Мэри и что она может продать материал по любой цене. Она была обозначена как единственная владелица прав на мировой прокат. Контракт также обеспечивал ей возможность распоряжаться авторским правом на фильм. Эйзенштейн получал полную творческую свободу при условии, что фильм не будет «политическим»[26]. Контракт гарантировал Эйзенштейну десять процентов от сборов, которые принесет фильм (или от его продажной цены), но лишь в течение первых восемнадцати месяцев после выхода на экран. «Голливуд, конечно, не должен знать о сумме сделки, за которую мы заполучили великого Эйзенштейна», — написала Мэри своей приятельнице Алине Барнсдаль. На съемки отводилось четыре месяца: таковы были сроки, установленные Москвой. Эптон Синклер полагал, что этого времени будет вполне достаточно. Он знал, что для съемок «Потемкина» Эйзенштейну понадобилось три месяца. После того как Эйзенштейн посоветовался с Моносзоном, 1 декабря в контракт внесли небольшую поправку: на территории СССР прокат фильма будет осуществляться без лицензии. Этот контракт дал толчок авантюре, которая вошла в историю кино как одна из самых громких продюсерских катастроф. Скандал поколебал репутацию Синклера и в не меньшей степени подорвал карьеру Эйзенштейна.

Мексиканские визы были получены 26 ноября. Накануне отъезда Эйзенштейн посмотрел смонтированный, но еще немой вариант «Огней большого города» Чаплина. Он имел возможность наблюдать за работой Чаплина на съемочной площадке. Фильм

[26] *Geduld H.M., Gottesmann R.* (eds.) Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of "Que viva Mexico!". Bloomington: Indiana Univ. Press, *1970*. P. 22.

развивался из импровизации перед камерой. Переснимая дубль за дублем, Чаплин исправлял, развивал, доводил сцены до совершенства. Однажды ему понадобилось сделать семьсот (!) дублей ради одного кадра. Такой творческий подход был бы невозможен в Советской России с ее постоянным дефицитом кинопленки. Был он необычен и для Голливуда. На Эйзенштейна это произвело сильнейшее впечатление. В Мексике он попытается пользоваться методом Чаплина на свой лад.

По словам Мари Сетон, Эйзенштейн позднее утверждал, что Александрову в это время предложили в Голливуде снять фильм. Эйзенштейн выбранил его, позавидовав его обаянию. Он заставил Александрова отклонить предложение[27].

Залка Фиртель привезла их на вокзал, где уже ждали Сеймур Стерн, Кристель Ганг и чета Синклеров. То была последняя мирная встреча Эйзенштейна со своими продюсерами. Через два года Синклер и Стерн начнут беспощадную борьбу за отснятый материал.

[27] *Seton M.* Op. cit. P. 190.

1931–1932
Мексика

5 декабря группа пересекала мексиканскую границу. Не обошлось без неприятностей. Хотя их встретили журналисты во главе с Диего Риверой, визитеров тут же арестовала полиция и продержала под стражей, пока им не удалось обосновать причины своего въезда в страну. В 1930 году дипломатические отношения между Мексикой и СССР ухудшились, что еще более осложнило ситуацию. Мэри Крэг Синклер проявила необычайную активность. На следующий день в Мексику пришло инициированное ее звонками и телеграммами письмо протеста, подписанное Эйнштейном, Чаплином и Шоу. Через двадцать четыре часа Эйзенштейн, Александров и Тиссэ были освобождены и смогли продолжить путешествие. До Мехико они добрались 8 декабря.

Расследование их коммунистической деятельности не прекратилось, пока по просьбе Синклера не вмешались два сенаторы США, написав письмо мексиканскому правительству. Испанский посол в Мексике Альварес дель Вайо (он работал в Москве и знал Эйзенштейна) также использовал свое влияние, чтобы облегчить им жизнь. Накануне Рождества Эйзенштейна объявили официальным гостем правительства. Обвинения в том, что он является коммунистическим агентом или немецким шпионом были, таким образом, сняты.

Вскоре после прибытия Эйзенштейн обсудил с Министерством внутренних дел Мексики формальности, связанные со съемками фильма. Начальник полиции обещал поддержку. Министерство образования обеспечило переводчиков и консультантов, которые заодно переняли обязанности соглядатаев: Адольфо Бест Могар и Августин Арагон Лейва должны были проследить, чтобы в картину не вошел враждебный мексиканскому правительству

материал. Кинематографистам пришлось оплачивать их «услуги». Кроме того, было решено, что русские будут посылать отснятый материал в правительственный комитет по цензуре еще до того, как сами его посмотрят. Эйзенштейн согласился на эти условия, у него не было другого выбора.

Приставленные к Эйзенштейну специалисты были каждый в своей области неординарными личностями. Бест Могар был художником, компаньоном Диего Риверы в Париже, где он встречался с Натальей Гончаровой и Михаилом Ларионовым. По возвращении в Мексику он опубликовал книгу «Метод художественного дизайна» («A Method for Creative Design», 1925), в которой анализировал динамическую симметрию, золотое сечение и семь основных пространственных фигур (таких как спираль, круг, зигзаг, прямая линия и т. д.) сквозь призму понятия архетипа, заимствованного из психологии Карла Густава Юнга. В конце 1930-х годов он поставил ряд замечательных картин. Его идеи и способ мыслить были близки Эйзенштейну; он познакомил русского режиссера с историей, обычаями, этнографией, музыкой и археологией своей страны. Однако не Адольфо Беста Могара, но Августина Арагона Лейву будет вспоминать Эйзенштейн как своего конфидента. Бест Могар был эстетом и гомосексуалистом, а Лейва — отъявленным гомофобом. Пока Эйзенштейн находился в Мексике, Лейва писал памфлет о гомосексуалистах в Мексиканском правительстве, предавших революцию. Список предателей включал министра иностранных дел Дженаро Эстраду, с которым Эйзенштейну вскоре предстояло встретиться.

Художники Диего Ривера, Жан Шарло, Мигель Коваррубиас и Роберто Монтенегро щедро снабжали Эйзенштейна советами и доверительной информацией. (Монтенегро позднее изобразил Эйзенштейна в образе испанского конквистадора на фреске в часовне Сан-Педро и Сан-Пабло — в средневековых латах, но с прозрачной кинопленкой, змеящейся меж пальцев.) Ривера пригласил Эйзенштейна к себе на ужин, где режиссер познакомился с Фридой Кало. Посетил Эйзенштейн и Давида Альваро Сикейроса. Конфликт между Риверой и Сикейросом тогда еще не разразился публично: Ривера восхищался Троцким (которому Мексика даст прибежище в 1937 году), а Сикейрос занимал сторону Сталина.

Хантера Кимбро и Эйзенштейна сразу же пригласил посол США, тоже пообещавший поддержать фильм. Подобные беседы и встречи заполнили первые несколько недель. По вечерам Эйзен-

штейн обычно ходил в маленькие театры в Мехико, находя их эротическую атмосферу стимулирующей. 11 декабря он получил разрешение начать съемки. 14 декабря он снял первые бои быков в Гваделупе. На тот момент это было все.

Чтобы передвигаться свободнее, Кимбро купил подержанный «Бьюик», а Тиссэ заплатил 100 долларов за почти новенький «Кадиллак». Автомобиль предназначался для перевозки киноаппаратуры, но Эйзенштейну понравилось и самому ездить на нем. У него по-прежнему не было ни малейшего представления, о чем будет фильм и как он его выстроит. Он вдохновлялся рассказами Риверы и Коваррубиаса, новеллами Амброза Бирса о Мексиканской революции. Эйзенштейн ни разу не упомянул репортажи Джона Рида на эту тему. Он познакомился с эксцентричной, радикально мыслящей журналисткой Анитой Бреннер. Она была дочерью еврейских эмигрантов из Риги, выросла в Мексике и училась антропологии у Франца Боаса в Нью-Йорке. Анита была дружна с мексиканской богемой, американскими писателями и фотографами, путешествующими по Мексике, троцкистами, анархистами и антропософами. Ее книгу «Идолы, скрытые за алтарями» о поверьях, обычаях, привычках и менталитете мексиканцев Эйзенштейн решил взять за основу картины.

Съемочную группу составили знакомые, а Тиссэ отыскал себе еще одного помощника немецкого происхождения — Хорста Шарфа. Эйзенштейн встретил Аркадия Бойтлера, эмигрировавшего в Мексику русского киноактера и подражателя Чаплина, который вызвался им помогать. Они планировали закончить съемки в течение трех-четырех месяцев. Однако за первые три месяца они мало что успели сделать и почти ничего не сняли, они исследовали страну. Эйзенштейн отправился в Акапулько, где встретился с мексиканским президентом Ортицем Рубио. Встречу устроил Альварес дель Вайо.

16 января в Оахако произошло землетрясение. Группа зафрахтовала самолет и вылетела на съемки бедствия. Пока они снимали разрушения, их пилот подрабатывал, беря на борт богачей, которые хотели покинуть опасную зону. Эйзенштейн быстро снял короткометражный фильм «El desastre en Oaxaco» («Землетрясение в Оахако»), который сразу же показали в кинотеатрах. Он также отправил фильм в Москву — в доказательство того, что он не бездельничает.

Эйзенштейн жадно впитывал эту страну, где бок о бок существовали современность, средние века и древняя ацтекская культура. Он полагал, что сможет снять историческую фреску — практически без инсценировок: это будет ряд свободно связанных между собой эпизодов, соотносимых на уровне композиции. Начнется фильм с играющего оркестра. Потом музыканты разойдутся и отправятся в различные районы Мексики, где развернутся независимые истории. В финале музыканты возвращаются и вновь садятся играть. Таким способом Эйзенштейну удастся изобразить сломы культур и эпох, сформировавшие эту страну — и заворожившие режиссера.

В конце января Эйзенштейн встретился в Мехико с Леопольдом Стоковским и попросил его сочинить музыку к фильму. Синклер предложил свою помощь в написании сценария и посоветовал Эйзенштейну воспользоваться в качестве композиционной связки фигурой из народных мексиканских песен, напоминающей Дон Жуана. Синклер разделял идею коллеги: переход от одной истории к другой мог быть объяснен приходом в Мексику христианства. Однако Эйзенштейн медлил с окончательным решением. Он просто начал снимать то, что его влекло: бои быков, фиесты, обряды погребения, пейзажи, пирамиды, религиозные церемонии.

24 января Синклер показал первые мексиканские кадры группе друзей, среди которых были Эйнштейн, Сеймур Стерн, Бертольд и Залка Фиртель. Материал никого не оставил равнодушным. Мэри Крэг Синклер тотчас решила удвоить свои вложения в картину, потому что ее друзья, посмотрев эти впечатляющие кадры, обещали верную прибыль. Однако Эйзенштейн попросил Синклера впредь никому больше не показывать отрывки, прежде чем он сам не просмотрит и не смонтирует материал[1].

30 января группа выехала на съемки в Теуантепек, тропический район на юго-востоке, рядом с Мексиканским заливом. Чтобы добраться до места, им пришлось преодолевать расстояние на лошадях. После прививок от холеры и тифа у всех русских подскочила температура до 40°. Александров и Эйзенштейн были прикованы к постели. Эйзенштейн подхватил грипп. Непривычная еда и плохая вода вызвала у всех диарею. Февраль был отмечен физической слабостью и всевозможными болезнями. Тем не менее

[1] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 48.

отснятый в Теуантепеке материал являл взору природный рай, населенный чувственными девами, томно раскачивающимися в гамаках. Три старухи следили при съемках за тем, чтобы чужестранцы с кинокамерами не навели на девушек порчу.

Вскоре на них навалились трудности. В районе полностью отсутствовала инфраструктура и какое-либо техническое обеспечение, необходимое для проекта. Им приходилось посылать кинопленку в Голливуд, чтобы там ее проявлять. На обратном пути в Мексику отснятый материал должен был дважды проходить цензуру: сначала в Мексиканском консульстве в Калифорнии, затем в Мехико. Тиссэ опасался, что на границе коробки с непроявленной пленкой могут открыть небрежные чиновники — так иногда и случалось. За транспортировку кинопленки, которая то засвечивалась, то терялась вообще, отвечал Кимбро. Неторопливые мексиканские чиновники и коррупция на всех уровнях бюрократического аппарата задачу ему отнюдь не облегчали.

Несмотря на болезни и хаотические методы кинопроизводства, группа работала по шестнадцать часов в день. В марте они вылетели на Юкатан, где собирались снять древние пирамиды. Погода нередко была настолько плохой, что все были вынуждены сидеть без дела, из-за чего работа продвигалась крайне медленно, а издержки продолжали расти. В конце марта Синклер отложил свой визит в Советский Союз и велел Кимбро ограничить расходы на съемки в Мексике до 36 тысяч долларов, чтобы еще остались деньги на монтаж и озвучание фильма. Кимбро должен был заняться визами для возвращения русских в Соединенные Штаты.

Паспорт Эйзенштейна вновь оказался просрочен. Он понимал, что ему понадобится еще как минимум шесть месяцев, чтобы закончить картину. Поэтому он попросил Союзкино (восприемника Совкино) продлить контракт еще на три месяца.

Письма из Москвы начинали его тревожить. 1 марта Пера писала: «Перелом наступит и очень скоро. Это в воздухе уже есть. Отношение к Вам изменится. Я не знаю, как Ваша работа в Америке отразится на всем этом. Не сердитесь, но кажется мне, что Америка сейчас будет неверный ход. Ведь в 6 месяцев Вы не уложитесь, а это значит еще примерно год»[2]. Пера сообщала, что все художественные группы распущены; учреждения или сокращены, или вынуждены начинать с чистого листа; Шкловский публично

[2] РГАЛИ. Ф. 1923 Оп. 1. Ед. хр. 1621. Л. 56.

осудил формализм. Она упрекала Эйзенштейна в том, что тот ни разу не написал своему начальнику Константину Шведчикову, возглавлявшему Совкино. Общее мнение управленцев об Эйзенштейне она резюмировала так: Эйзенштейн получил разрешение на трехмесячную деловую поездку, а провел за границей год; иными словами, лучший кинорежиссер страны был недоступен на протяжении целого года, в течение которого не сделал ни одного фильма. На упреки Перы Эйзенштейн не отреагировал. Вместо этого он попросил ее приехать в Мексику работать его ассистенткой. Но ей не позволили покинуть страну.

На тот момент съемочная группа пребывала еще в хорошем настроении. Синклер отсмотрел восемь тысяч метров пленки и был воодушевлен увиденным. Эйзенштейн послал ему первые снимки для прессы, чтобы начать рекламную кампанию. Постепенно творческие планы Эйзенштейна обретали более четкие очертания. Фильм должен был состоять из шести новелл. Действие первой разворачивалось в тропиках, среди юных девушек, в некую мифическую эру. Вторая новелла должна была рассказывать об эпохе колонизации. От матриархальных форм общества Эйзенштейн хотел перейти к патриархальному «праву первой ночи», от девичьих грез и женской гармонии — к мужским инстиктам и домогательствам. Это лежало в основе третьего эпизода, «Магей», который строился вокруг изнасилования, порождающего ответное насилие. Четвертая новелла, «Фиеста», происходила накануне революции 1910 года. В ней Эйзенштейн хотел передать барочный дух католической Мексики со всей ее *spanité* — боями быков, драмами ревности, инсценировками Страстей Христовых, видами соборов, построенных поверх пирамид ацтеков и майя. Действие предпоследней новеллы Эйзенштейн сфокусировал на фигуре солдадеры, сопровождающей армию во время Гражданской войны. Беременная женщина разделяет все тяготы походной жизни и без колебаний поднимает винтовку убитого солдата. Финальный эпизод должен был соединить современную Мексику с первобытным циклическим временем в карнавальном праздновании Дня мертвых.

После исторической диалектики своих русских фильмов и социально-психологических драм голливудских сценариев Эйзенштейн соприкоснулся с магией и мифологическим мышлением. Миф окружал его со всех сторон, пронизывал быт, историю и социальные отношения. Его ошеломил этот образ мышления, который, казалось, не проводит различия между жизнью и смертью,

телом и духом, объектом и субъектом, мужским и женским. Чувственность и сексуальность обретали здесь совершенно новые смыслы. В Мексике Эйзенштейн открыл свою собственную сексуальность и потерял невинность. Этот опыт, по-видимому, оказался настолько волнующим, что он почувствовал потребность рассказать о нем Пере: «I have happened to be happy [мне случилось быть счастливым] третьего дня вечером. [...] Дело в том, что все "приключения", о которых я вам писал, были подлинным Дон Жуанизмом. [...] On the other hand [с другой стороны] Вы знаете, что я ни разу не доводил до конца дела с объектами влюбленности. Я всегда обламывал дело на полуслове [...] Я был бешено влюблен десять дней, а затем имел, что хотел. Я ужасно жалею, что не могу расписать все это [...] в деталях. Фото получите anyhow [так или иначе] (только с именем и xxx — Вы будете знать, в чем дело!) [...] Но дело не в деталях [...] Вы не можете себе представить, что значит после 10 лет доведения некоего факта до 99% обламывать на нем из-за отсутствия духа на последний, а потом внезапно довести до 100%! Я никогда этого не предполагал. И думаю, что психически это должно быть чревато громадными последствиями»[3]. Эйзенштейн подписал письмо «гимназистик». Эпизод этот имел место не с женщиной, а, скорее всего, с мужчиной — Хорхе Паломино Каньедо из Гвадалахары, историком религии, происходившим из богатой аристократической семьи. Эйзенштейн встретил его в Мехико в сентябре 1931 года.

В глазах Эйзенштейна мексиканцы были воплощением идеальной красоты, «расой юношества, где юноша еще не утратил первичной женственности, а девушка — мальчишеского озорства, и оба — одинаковой прелести детскости»[4].

Он интерпретировал мексиканскую архитектуру как материализованное бессознательное, освобожденное наркотиками и спроецированное во внешний мир. После длительного перерыва он снова начал рисовать. (Последние эскизы к театральным декорациям он сделал в 1923 году.) Он рисовал бои быков и ритуальные танцы, Голгофу, Христа и другие истязаемые, но прекрасные тела: Тореро, Быка, Св. Себастьяна, короля Дункана, Вертера — серию жутких смертей. Эти эскизы были своего рода автоматическим письмом, потоком бессознательного.

[3] Киноведческие записки. *1997/98*. № 36/37. С. 234–235.
[4] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 65.

Эйзенштейн начал свое приключение в жанре «европеец среди дикарей» уже после того, как Мурнау завершил свой полинезийский проект «Табу». Его сентиментальность вырвалась на поверхность, вызвав чувственную эйфорию. Мексика была его бессознательным, выплеснутым наружу и воплотившимся в форму. Эйзенштейн экспериментировал с наркотиками, он пробовал «мыслить мифологически» и применять этот образ мышления к кино. Он хотел знать, что было в начале: смерть ли следует после жизни, или жизнь наступает после смерти?

Эпизод «Магей» строился вокруг истязаемого тела. Сначала плантатор насилует девушку; ее жених, батрак — после кровавой мести хозяину — подвергается мучительной казни. Эйзенштейн размышлял, как скомпоновать эпизоды: поставить ли насилие и смерть «Магея» после тропической сцены с юными девушками или до нее? Он мог поменять очередность и перевернуть все с ног на голову, тогда смерть предстала бы как воскресение. Эйзенштейн спроецировал восстание бедняков и обесчещенных крестьян на библейский канон. Молодого замученного жениха звали Себастьян; его смерть изображалась в монтажном стыке с Corpus Christi, праздником Тела Христова, который Эйзенштейн снял в Юкатане. Батраков закапывали в могилах стоя, с раскинутыми руками, так чтобы на поверхности оставалась одна голова, и эта поза предлагала еще одну параллель с темой Голгофы. Однако неприкрытая брутальность казни — головы закопанных батраков трещали под копытами лошадей, как орехи, — остановила монтажеров, которые позднее склеивали материал без режиссера, следовать этому замыслу Эйзенштейна.

Фильм должен был резко переходить от мифического, циклического времени к историческому — Гражданской войне и революции. Никакой другой конструкции для фильма Эйзенштейн себе представить не мог.

Весь апрель 1931 года киногруппа провела в Изамале на полуострове Юкатан, среди древних пирамид майя. Там же, в Мериде, им довелось воочию убедиться в том, что Мексика — это смесь католической Испании и доевропейской культуры. Эйзенштейн снял здесь двух мужчин, несущих кактусы в форме креста, — древнюю разновидность религиозного самоистязания. Группа также хотела запечатлеть на пленку религиозные праздники, но верующие им этого не позволили, опрокинув кинокамеру. Эйзенштейну пришлось воссоздавать церемонию в Изамале, где эти редкие обряды были неизвестны.

В это время из Нью-Йорка Эйзенштейну пришло сообщение, что «Paramount» хочет предложить ему снять фильм в Индии по произведениям Редьярда Киплинга. Тиссэ получил предложение от компании «Praesens-Film» из Цюриха. Эти предложения доказывали, что о них еще не забыли. Эйзенштейн послал кадры из своего мексиканского фильма в Париж, Лондон и Берлин и заверил Синклера, что поддерживает прекрасные связи с ведущими европейскими киножурналами. Он посоветовал Синклеру, как вести дела с Луэллой Парсонс, влиятельнейшей голливудской корреспонденткой в газетной империи Уильяма Херста, ведущей колонки светской жизни. Она лучше других знала, как запустить в Голливуде механизм слухов. Всякий раз, когда Синклер высказывал сомнения, Эйзенштейн успокаивал его, говоря, что именно так он в свое время снял «Потемкина».

4 мая группа прибыла на гасиенду Тетлапайак для съемок эпизода «Магей». Хозяева и крестьяне играли самих себя. Ранчо принадлежало восьмидесятилетнему дону Александро Сальдивару, дела вел его сын Хулио. Он отказался взять деньги у труппы; они должны были заплатить только за еду и за потерянное крестьянами рабочее время. Окружали ранчо геометрические, серо-зеленые магейские кактусы. Местное население делало из растений пульке — мексиканскую кактусовую водку. К несчастью, вскоре начался сезон дождей, и съемки могли проходить лишь несколько часов в неделю.

Эйзенштейн заполнил десятки толстых тетрадей своими заметками и просил Синклера прислать ему книги на тему его разысканий о мифологическом мышлении. Срели списка книг был и недавно опубликованный том Исаака Дона Левина «Сталин» — художественная биография, где использовались разоблачительные воспоминания «ренегатов» Троцкого, Георгия Беседовского и Бориса Бажанова (бежавшего на Запад секретаря Сталина). Интрига строилась вокруг тайного политического завещания Ленина, лишавшего Сталина права на власть. Эйзенштейн намеревался использовать вынужденный перерыв в работе, чтобы закончить свою книгу по теории кино. Его консультант Лейва заметил, что Эйзенштейн выглядит как шестидесятилетний старик, хотя тому только что исполнилось тридцать четыре года. Пока остальные проводили время на вечеринках, Эйзенштейн сидел в заточении и читал, сказав Лейве, что научные изыскания — это дело его жизни. Одновременно Эйзенштейн вел оживленную переписку, в том

числе — написал Магнусу Хиршфельду и получил письмо от Александра Лурия с приглашением в Центральную Азию. Лурия готовил экспедицию с Вольфгангом Кёлером, Жаном Пиаже и Куртом Левиным для изучения исторических законов восприятия. В Мексике Эйзенштейн изучал эти законы на месте, сравнивая свои наблюдения над логикой мексиканцев с описаниями антропологов и этнографов, которые он черпал из книг, купленных в Париже и Калифорнии — из «Первобытного мышления» Люсьена Леви-Брюля и многотомного издания «Золотой ветви» Джеймса Джорджа Фрезера.

Он был совсем один — далеко от приказавшей долго жить Ассоциации революционной кинематографии (АРК), от домашних распрей и голливудских интриг. Он жил вне социализма и капитализма. Он пользовался скромной суммой, пожертвованной калифорнийскими миллионерами на съемки мексиканского фильма. Синклер, Советы и время остались за спиной. Он еще не осознавал, насколько шатким было его положение в действительности. Он думал, что сумеет преодолеть свалившиеся на него временные трудности. Эйзенштейн всегда был индивидуалистом и полагался лишь на себя. Но у него не было опыта работы в независимом малобюджетном кино. До сих пор все его проекты щедро финансировались, наталкиваясь лишь на некоторые ограничения. Теперь же не хватало ни денег, ни технического обеспечения. Синклер продолжал писать Эйзенштейну о своих попытках найти новых вкладчиков. Он жаловался, что все его время уходит на писание прошений и ничего не остается на главное — романы. Синклер понимал, что, даже если съемочная группа будет вести скромную жизнь, расходы возрастут вдвое. 25 тысяч долларов были уже истрачены; остальное предназначалось для завершающей стадии. Но даже и трети фильма не было еще снято! Эйзенштейну, Тиссэ, Александрову и Кимбро еще не заплатили того, что им причиталось сверх расходов на съемки.

Синклер посмотрел «Табу» Мурнау. Он сравнил с этим фильмом то, что успел отснять Эйзенштейн, а также свои расходы — с расходами «полинезийца». По выкладкам Синклера, Мурнау работал с бюджетом в 75 тысяч долларов; за первую неделю проката «Табу» принесло прибыль в 135 тысяч долларов! Синклер сослался на этот пример, чтобы попросить новый заем у нью-йоркского «Амальгамейтет-банка». Его аргумент не прошел. Тогда он попытался продать фильм Отто Кану, написав, что картина обещает

стать величайшей сенсацией, какую когда-либо знал художественный мир[5]. Пока что ни одна его попытка достать деньги не увенчалась успехом. В июне Кимбро уведомил, что у них осталось 2 тысячи долларов в наличии, а потребуется как минимум еще 15 тысяч, что у них проблемы со светом, что Эйзенштейн работает слишком медленно и слишком скрупулезно. Тем временем председатель Амкино Лев Моносзон информировал о переменах в Москве. Новый начальник кинопромышленности Борис Шумяцкий полагал, что Эйзенштейн провел за рубежом достаточно времени. Короткометражный фильм о землетрясении в Мексике не оправдывал его отсутствия. Союзкино по-прежнему платило семьям путешественников: сумма была значительной, пора бы уже и возвращаться на родину. От Эйзенштейна ждали, что он сделает еще один фильм к годовщине революции (на этот раз — к пятнадцатилетию). Моносзон сказал, что Москва не ответила на его просьбу о продлении разрешения на их путешествие. В итоге Эйзенштейн самолично добился в этой сфере успеха: он получил разрешение продлить пребывание за границей до ноября. Дабы ободрить Союзкино, Эйзенштейн и Александров пообещали незамедлительно засесть за сценарий и резко противопоставить успехи социалистической индустриализации депрессии и упадку капиталистической экономики.

Эйзенштейн потребовал, чтобы Синклер пустил весь бюджет фильма (50 тысяч долларов) на съемки в Мексике. Как только целиком отснятый материал будет у них на руках, считал Эйзенштейн, деньги на монтаж и озвучание они найдут в Голливуде. Но сначала фильм нужно снять. Погода рушила все их планы. На гасиенде они планировали провести три недели. Но они находились там уже шесть недель, а конца все еще не предвиделось.

Отчаявшись, Синклер выдвинул следующую идею. Госиздат должен ему большую сумму за русские издания его сочинений. 20 июня он написал директору издательства Арташезу Халатову и попросил, чтобы его гонорар перевели в Соединенные Штаты. Для Госиздата то была в высшей степени необычная практика. Часть суммы издательство всегда выплачивало в твердой валюте, но остальное надлежало получить в Советском Союзе в рублях. Синклер оправдывал свою просьбу тем, что деньги он потратит не на себя, а вложит всю сумму (25 тысяч долларов) в фильм. Он

[5] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 110.

попросил совета у Моносзона и обратился за поддержкой к влиятельным лицам в Советском Союзе. Он написал умоляющие письма Луначарскому, Радеку, Калинину, Горькому и Борису Пильняку, который жил в 1930 году в Калифорнии. Синклер готов был поехать в Москву, чтобы лично уладить все детали, но его жена заболела. Вместо него вести переговоры в Москву отправился его сын Дэвид. После ряда встреч Госиздат согласился перевести 5 тысяч долларов.

Между тем, отношения на съемочной площадке начали портиться. Кимбро считал, что требования Эйзенштейна чересчур завышены. После того как Кимбро прочел сценарий фильма — Эйзенштейн был вынужден записать его для мексиканских властей, — он начал экономить на всем, чтобы сберечь деньги, которые у них оставались. Он все больше и больше давил на Эйзенштейна, а Эйзенштейн все больше и больше раздражался. В письмах в Москву Эйзенштейн жаловался на хаос, жару, лихорадку и некомпетентность Кимбро. Июль стал несчастливым месяцем. Одного актера укусила змея; голова другого серьезно пострадала во время съемок казни; третий, Феликс Бальдерас, застрелил свою сестру из пистолета Тиссэ, и его арестовали. Работа над фильмом остановилась. Актеру в конце концов разрешили сниматься под надзором полиции, но эта ситуация затрудняла работу и отравляла атмосферу на гасиенде. Кэтрин Энн Портер, посетившая съемочную группу в Мексике, описала этот инцидент в своей новелле «Гасиенда». Вдобавок Эйзенштейн заболел.

В письмах к Синклеру Кимбро повел массированную атаку против капризного режиссера. Он писал, что Эйзенштейн — самовлюбленный сексуальный извращенец и лжец; что он без ума от боя быков, фиест и похорон, что он снимает только это, тратя время и деньги попусту[6]. Эйзенштейн подогрел агрессию Кимбро глупой шуткой. Когда того надо было встретить на вокзале, Эйзенштейн подбил людей с гасиенды разыграть сцену из вестерна. Они надели маски, вырядились как грабители поезда и «похитили» Кимбро. Тот посчитал, что дела зашли слишком далеко и пожаловался Синклеру, что Эйзенштейн нанял мексиканцев, чтобы его убить.

Примерно в это же время Синклеру забрезжила новая надежда на финансовом фронте. В августе «Metro Goldwyn Mayer» купила

[6] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 125–126.

права на фильм по его роману «Мокрый парад». Он переговорил с вице-президентом MGM Ирвингом Тальбергом о трудностях с мексиканским фильмом. Тальберг намекнул, что мог бы профинансировать монтаж и озвучивание картины. Синклер немедленно написал Эйзенштейну с предложением превратить эпизод на гасиенде в отдельный фильм. Этот эпизод, дескать, просто создан для Голливуда: настоящая Мексика, с крепкой историей, драматичным сюжетом, характерами и экзотичными пейзажами. Эйзенштейн мог бы смонтировать сначала эту историю; они выпустили бы фильм, а доход от него использовали бы, чтобы закончить работу над остальными эпизодами и полной версией[7].

Эйзенштейн знал, что ему никогда не дадут разрешение сделать второй фильм. Его отказ Синклеру — классическая тактика режиссера независимого кино в ответ на финансовое давление и предложение компромисса. Он заявил, что сделать короткий фильм — это то же самое, что взять сцену со смертью Полония из «Гамлета» и превратить ее в самостоятельную драму[8]. Эйзенштейн попытался утешить Синклера, который переживал из-за большого количества впустую потраченной пленки. Он сравнил свой мексиканский фильм с «Октябрем», в работе над которым он сократил 80 000 метров отснятой пленки до 2 100; то же самое ему предстоит сделать и здесь. Синклер с трудом следил за ходом его мысли. Пришлось посвятить его в основы и нюансы кинопроизводства.

В письме Моносзону Эйзенштейн отреагировал на предложение Синклера еще резче: «Последняя “гениальная” мысль [Синклера] из среднего эпизода сделать самостоятельную картину, [...] досняв остальное, слепить еще одну. Правда, более скверных композиционных романов, чем те, что строчит Синклер, найти трудно, но зачем же картина должна следовать тому же?»[9]

31 августа Эйзенштейн приступил в Мехико к съемкам Дня мертвых. Его серьезные разногласия с Кимбро привели к трениям внутри группы. Предложение Синклера о подключении MGM Эйзенштейну не понравилось вовсе. Он бы предпочел «Paramount» или «Universal Pictures». Один из агентов «Universal» в Мексике пообещал поддержку, но Синклеру пришлось поумерить энтузиазм Эйзенштейна. Он уже показывал отрывки из фильма Леммле — пре-

[7] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. C. 128.

[8] Ibid. C. 132.

[9] Прометей. *1972.* № 9. С. 196.

зиденту «Universal». Того интересовал лишь законченный продукт. В этой отчаянной ситуации лучом надежды стало предложение Моносзона. Амкино хотело вложить в картину 25 тысяч долларов, но эту сумму можно было использовать *только* на монтаж и озвучивание фильма. Моносзон написал Синклеру, что выпуск части фильма в самостоятельном виде не кажется ему удачной идеей.

Эта финансовая поддержка воодушевила Синклера. Он согласился с тем, что Эйзенштейн может развивать свои художественные идеи и закончить фильм так, как считает необходимым. Но съемочная группа по-прежнему простаивала. Александров серьезно заболел и месяц провалялся в постели, переехав к знакомому — живущему в Мехико русскому доктору. Кимбро заявил, что Эйзенштейн никогда не закончит фильм[10]. Мэри Крэг Синклер в отчаянии потребовала от мужа, чтобы тот принял решительные меры и обуздал своего «непокорного и эксцентричного» друга. 12 сентября Синклер свалился от перенапряжения и две недели вынужден был провести в больнице. По выходе он пригрозил, что прекратит отправку каких-либо средств в Мексику, если не получит производственный план, который позволит ему точно определить сроки и смету. Уже было потрачено 43 тысячи долларов. Синклер даже установил ультиматум на 23 октября, после чего Эйзенштейн и Александров срочно послали ему график работы. Согласно этому плану, им понадобится еще 120 дней и 35 тысяч долларов[11]. После чего Кимбро написал Синклеру: «Он как негр. Добрых слов и вежливого обхождения тут недостаточно»[12].

В конце октября, пока Эйзенштейн снимал ряд сцен в тропиках недалеко от Тихого океана, Мексиканское правительство попросило его сделать официальный документальный фильм, в центре которого стоял бы генерал Каллес — второй человек в государстве. Правительство обязалось покрыть все расходы, включая зарплаты членам группы. Больше всего Эйзенштейна привлекло в этом предложении обещание о поддержке съемок его художественного фильма. Ему нужны были солдаты для эпизода, посвященного Гражданской войне. Генерал Каллес обещал бесплатно предоставить 500 солдат, 10 тысяч винтовок и 50 орудий. Кроме того, Эйзенштейн мог рассчитывать на поддержку железной

[10] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 173.
[11] Ibid. P. 177–179.
[12] Ibid. P. 182.

дороги. Кимбро, конечно же, придется потратиться на небольшие «подарки» мелким чиновникам. Эйзенштейн с энтузиазмом согласился на предложение Мексиканского правительства.

В октябре MGM направила в Мексику свою съемочную группу. Они даже снимали на той же гасиенде! Эйзенштейна это больно задело; он заявил, что Синклер разболтал Ирвингу Тальбергу его производственные тайны, выдал мотивы и показал кадры, которые режиссер Тальберга, Джек Конвей, будет теперь без стеснения копировать. Синклер отбивался; он посоветовал Эйзенштейну поторопиться и опередить конкурентов. В противном случае его фильм будет смотреться как подражание «Вива Вилья!».

Перспектива работы с правительством придала Эйзенштейну уверенности. Он нарушил молчание и в письмах Синклеру начал обвинять Кимбро (примерно в том же стиле, в каком тот отзывался о нем). Если Кимбро называл Эйзенштейна шантажистом, который постоянно угрожает прекратить съемки в случае, если его требования не будут удовлетворены, то Эйзенштейн утверждал, что Кимбро сорит деньгами, играет, пьянствует, устраивает оргии в борделях, вносит смуту на съемочной площадке и отпускает антисемитские замечания[13]. Когда у Тиссэ поинтересовались, что происходит на самом деле, тот сказал, что Кимбро выпивал с офицерами только для того, чтобы ускорить производственный процесс.

Столкнувшись с двумя взаимоисключающими утверждениями, Синклер почувствовал себя в полной растерянности. Он переговорил с Моносзоном, который не верил, что «русские ребята» будут специально попусту тратить время в зараженной малярией Мексике, да еще в таких стесненных условиях. Он посоветовал Синклеру самому поехать в Мексику и разобраться в ситуации на месте, но тот не смог предпринять путешествие по состоянию здоровья.

27 октября Синклер подписал с MGM контракт, который гарантировал ему 18 тысяч долларов за экранизацию его романа (эта картина вышла еще до того, как Эйзенштейн покинул Мексику). Контракт позволил ему перевести долю жены в проекте на свое имя и взять на себя всю ответственность. Теперь Синклер твердо рассчитывал на сумму, обещанную Амкино. Однако в ноябре ситуация изменилась. Моносзона отозвали в Москву. На его место пришел Виктор Смирнов. Хотя он и писал Синклеру вежливые

[13] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 201–202.

письма, но ничего не знал о договоренности и не проявил в деле никакой инициативы.

Эйзенштейн тем временем снимал «правительственный фильм» с мексиканским президентом, политиками, генералами и другими официальными лицами. Некоторые кадры он хотел использовать для своей собственной ленты (в качестве сатиры), но они были сухими, как хроника из зала суда. Этот материал не вошел ни в один из позднейших вариантов эйзенштейновского фильма. Более того, этот компромисс безжалостно осудили. По словам одного критика, в материале не было ничего сатирического; на самом деле он был даже фашистским по своему тону, поскольку поддерживал реакционное Мексиканское правительство[14]. Лейва писал Сеймуру Стерну: «Эйзи связался с главным рэкетиром, с [генералом] Каллесом; он красуется в фильме, заодно с нашим идиотом-президентом. По-моему, это ставит под угрозу положение Эйзи в глазах передовых людей, ибо ни для кого не секрет, что Каллес — богатейший мексиканец, фашист наихудшего разлива [...] Я не могу себе представить его в фильме иначе, как в саркастическом свете. Мы должны воздержаться от любых комментариев, пока не увидим законченный фильм»[15].

По ходу работы над правительственным заказом Эйзенштейн снял также День мертвых для своего собственного фильма. Для этого ему пришлось обмануть своих «консультантов-надсмотрщиков». Он взял скелеты из медицинского института и обрядил их как банкира, генерала и архиепископа. Этих мертвых кукол он снял на крыше своей гостиницы. Скелеты, смонтированные параллельно строгим, официальным кадрам, должны были произвести саркастический эффект.

К ноябрю осталось только 6 тысяч долларов. Синклер предложил полностью отказаться от «Солдадеры» и постараться закончить начатые эпизоды. На тот момент ни одна из новелл не была снята полностью. Синклер становился все более подозрительным; он полагал, что незаконченность — одна из хитростей режиссера. Эйзенштейн продолжал жаловаться на Кимбро; теперь они могли общаться только через Александрова. Также Эйзенштейна взбесило, что Синклер начал показывать отснятый материал

[14] *Weinberg H.G.* The "Lesser" of Two Devils. Concerning the Case of "Que viva Mexico!" // The Modern Monthly. *1933*. Vol. VII. No. 5. P. 300.

[15] Письмо Стерну от 7 января 1932 цит. по: *Seton M.* Op. cit. P. 211–212.

прессе. Масла в огонь подлила статья Эдмунда Уилсона в «The New Republic» от 4 ноября. Влиятельный критик написал, что в Мексике Эйзенштейн впервые в жизни пользуется абсолютной творческой свободой. И это будет его первый по-настоящему свободный фильм. Эйзенштейн не мог проигнорировать это утверждение, ставящее под удар его репутацию на родине. 9 ноября он послал в журнал свой ответ, копию которого отправил в Амкино, и обсудил этот вопрос с Синклером. Тот напомнил, что приказ вырезать Троцкого из «Октября» доказывает всей западной прессе правоту Уилсона, однако Эйзенштейна это не убедило. Его возражения Уилсону были опубликованы только через месяц, 9 декабря. Дабы укрепить положение Эйзенштейна в глазах Москвы, Синклер написал статью для «Правды», опубликованную 7 ноября: «Я не встречаю трудностей в своей работе, кроме бойкотирования капиталистической прессой всякой социалистической деятельности в Соединенных Штатах. Я собираю деньги для картины, которую Эйзенштейн ставит в Мексике, — блестящего триумфа русской кинематографической техники. Надеюсь будущим летом посетить Россию и собрать материал для романа об участии американцев в перестройке советского сельского хозяйства, а также сценария для фильма Эйзенштейна на ту же тему». Эйзенштейну это мало помогло.

Как раз в это время к развязке подошла еще одна драматичная история, возымевшая неожиданные последствия. Отец Фреда Данашева, техника, следившего за проявкой мексиканской пленки в Голливуде, был русским эмигрантом, Анатолием Владимировичем Данашевским. В середине 1920-х годов он вернулся в Советский Союз помогать строить кинопромышленность. В 1930 году начался политический процесс над Промпартией, целью которого было выявить шпионов среди инженеров, которых обвинили в медленных темпах индустриализации и заодно во всех прочих несчастьях. Отца Фреда накрыла волна репрессий. Он был обвинен во вредительстве, преступной трате средств, расходовании пленки и не оправданном «нуждами производства» «грандиозном строительстве» новой студии на Потылихе.[16] Фред просил Синклера написать

[16] Цит. по: Кремлевский кинотеатр: 1928–1953 / под ред. Л. Максименкова, К. Андерсона и др. М.: РОССПЭН, *2005*. С. 148. 5 июля 1931 года А.В. Данашевский был приговорен к расстрелу, замененному на заключение в концлагерь на 10 лет; освобожден после вмешательства Сталина в феврале 1932 года (Там же. С. 149).

Сталину. 21 ноября, месяц спустя после ходатайства писателя, пришла телеграмма с ответом. После нескольких фраз о судьбе Анатолия Владимировича (Сталин обещал походатайствовать перед высшим органом власти об амнистии, если Синклер будет настаивать, хотя у ГПУ были прямые доказательства виновности Данашевского), в письме говорилось, что «Эйзенштейн потерял доверие своих товарищей в Советском Союзе. Его считают дезертиром, порвавшим со своей страной. Боюсь, что скоро перестанут здесь им интересоваться»[17]. Синклер незамедлительно написал ответ, в котором защищал режиссера. Эйзенштейн мог бы разорвать связи с Москвой еще тогда, когда подвергся жестоким нападкам в Соединенных Штатах, но неизменно оставался преданным родине. Долгое пребывание в Мексике — не его вина, он вернется в Советский Союз, как только закончит фильм.

Поначалу Синклер не хотел сообщать Эйзенштейну о телеграмме, дабы не волновать его лишний раз, но тот узнал об ухудшении ситуации на родине из других источников. Начиная с лета режиссера бомбардировали письмами, в которых требовали его возвращения. 24 июля Шумяцкий уже посылал ему ультиматум: «Мы ждем Вашего приезда, откровенно говоря, ждем вне всякой зависимости от В[ашей] мексиканской фильмы. Она — только эпизод В[ашего] творческого пути. [...] Здесь же — огромное поле работы, ждущее своих мастеров. Вот почему мы проявляем нетерпение, ибо дальнейший Ваш отрыв от советской кинематографии со всех точек зрения недопустим. Голливуд и теоретические эксперименты в нем, конечно, не плохая вещь, ждущие Вас в СССР работы — во сто крат важнее. Итак, до скорого свидания в Москве»[18].

9 сентября Эсфирь Шуб умоляла Эйзенштейна: «Вам скорее, как можно скорее надо возвращаться в СССР. [...] Дорогой, не злитесь, что я так через океан утверждаю, что и теперь снятый Вами материал совершенно достаточен для новой Вашей работы»[19]. В ноябре мать послала ему тревожную телеграмму. Он ответил, что слухи о его невозвращении — это фантазии белой прессы: «Ma loyalité inébranlable [Моя преданность непоколебима]»[20]. Однако

[17] Текст письма приводится в: *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 212; Кремлевский кинотеатр. С. 149.

[18] Кремлевский кинотеатр. С. 139.

[19] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2259. Л. 9.

[20] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1551. Л. 50.

27 ноября драматичная телеграмма пришла от Перы. Мнение Сталина, что Эйзенштейн — перебежчик, стало, по-видимому, известно и в Москве. «Pray You urgently believe. Your situation unbearable most most serious. Impossible stay Mexico longer week more. Understand. Impossible give details. Wire immediately. Shutko list exact data arrival if necessary. Grisha must finish film alone. No Kindergarten this time. Pearl»[21].

Эйзенштейн, видимо, тотчас же отбил телеграмму Кириллу Шутко (к несчастью, письмо было утрачено: Шутко арестовали в 1937 году, и его архив пропал). В тот же день Пера отправила еще одну телеграмму: «Your answer Shutko absolutely silly. Misunderstand absolutely situation. Last word come immediately if not late. Pearl»[22].

Эйзенштейн не мог знать, что недоверие Сталина было основано на конкретных прецедентах. В 1929 и 1930 годах целая волна советских граждан не вернулась на родину. Многие из них бросили свои дипломатические посты. С другой стороны, до Эйзенштейна дошла информация об аресте вернувшегося из Германии Малевича, которого отпустили только благодаря вмешательству Шутко. Эйзенштейн считал, что он, как режиссер самого революционного советского фильма, не должен беспокоиться из-за подобных пустяков.

То, что Сталин обвинил Эйзенштейна в дезертирстве, имело еще и другие последствия. Один из калифорнийских миллионеров-меценатов, «комрад»-товарищ Хилковиц, пригрозил забрать свои деньги, вложенные в проект, потому что не хотел поддерживать «антисоветскую» личность. Амкино не решалось выплатить обещанные 25 тысяч долларов и в качестве основания выдвигало ненадежное положение Эйзенштейна. Союзкино периодически приостанавливало выплаты семьям. Эйзенштейн попросил Синклера вмешаться и выдавать членам семей по 250 долларов в месяц. Писатель заплатил им из своего кармана.

[21] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1622. Л. 11. [«Заклинаю вас поверить как можно быстрее, что ваше положение нестерпимо и становится все более и более серьезным. В Мексике невозможно оставаться даже неделю. Поймите. Детали изложить невозможно. Телеграфируйте немедленно. При необходимости Шутко уточнит дату возвращения. Гриша должен закончить фильм один. Сейчас не до детского сада. Pearl» (англ.).]

[22] Там же. Л. 12. [«Ваш ответ Шутко — совершенная глупость. Ситуация вам решительно не ясна. Приезжайте немедленно, если еще не поздно. Это последнее слово» (англ.).]

Чтобы спасти ситуацию, Эйзенштейн для проформы пообещал Амкино смонтировать фильм в Москве. Когда Синклер узнал об этом, он был неприятно удивлен — это не входило в их соглашение. На самом деле Эйзенштейн тоже не хотел монтировать фильм в Москве и надеялся, что Синклер уладит вопрос с завершением ленты в Голливуде. Но эта двойная игра обернулась для него роковыми последствиями.

Пока Эйзенштейн заканчивал эпизод на гасиенде и готовился снимать «Солдадеру», Синклер отправил Сталину отчет о работе и включил в него статью о фильме, опубликованную в «The New York Times» 29 ноября. Это письмо было датировано 3 декабря. Синклер не знал, что 9 декабря Сталину подали целую папку со свежими статьями об Эйзенштейне. Сопровождало подшивку письмо Шумяцкого. Одна из газетных вырезок сообщала, что Кинг Видор собирается делать грандиозный фильм о Сталине с Эйзенштейном в качестве ассистента и консультанта. «Это будет второй "Бен Гур"»[23]. За основу сценария будет взята книга троцкиста Исаака Дон Левина «Сталин». Шумяцкий в своем письме заключал: «Оживление в европейской кино-прессе по этому вопросу указывает на то, что и американские и германские кино, очевидно, возлагают на Эйзенштейна какие-то надежды»[24]. Можно только догадываться, какой эффект этот материал произвел на Сталина. Как бы то ни было, Амкино было приказано немедленно разорвать договор с предателями и приостановить выплаты Синклеру. 25 декабря 1931 года Эйзенштейн получил официальное уведомление, что он и двое его сотрудников считаются «перебежчиками». Синклер был в шоке от разрыва контракта со стороны Амкино и велел Кимбро тотчас возвращаться в Пасадену, чтобы отчитаться о ходе съемок.

Рождество 1931 года Эйзенштейн встретил на гасиенде; его съемочная группа отправилась в Мехико. Он писал Сеймуру Стерну: «В *лучшей компании, какую я только могу вообразить* — то есть *один* на гасиенде [...] Как Вечный Жид, или Данте, пробирающийся через ад, я выхожу из одной переделки только для того, чтобы попасть в другую — и как правило еще худшую! — из огня да в полымя. "Движение масс" (mass movement) — победоносный заголовок, сопровождающий мою карьеру, по правде следовало бы пере-

[23] Film-Kurier. 30.11.*1931*. № 280. S. 1.
[24] РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 7.

делать в "движение бедствий" (mess movement)... Но я и впрямь прихожу в отчаяние от того... что не прихожу в отчаяние и продолжаю лелеять глупейший оптимизм в мире!»[25]

Без Кимбро работа продвигалась куда быстрее. Эйзенштейн попросил Синклера предоставить ему все финансовые полномочия — все равно Кимбро лишь проматывал и проигрывал средства. Но Синклер после обстоятельных переговоров с Кимбро принял прямо противоположное решение, передав все полномочия последнему.

В ответ Эйзенштейн выдвинул Синклеру 29 января свой ультиматум. Он не снимет ни одного метра пленки, если Кимбро останется. Синклер отреагировал на угрозу Эйзенштейна хладнокровно (по-видимому, он был к ней готов). Угроза означала разрыв контракта, и теперь трест должен был принять меры, чтобы защитить свою собственность. Как раз в это время Синклер получил от Амкино отчет об эйзенштейновском методе съемки «Октября». Когда бюджет оказался исчерпан, режиссер просто-напросто попросил еще денег — и получил их. 12 января Синклер ответил на ультиматум Эйзенштейна: режиссер должен принять Кимбро, определить обязательные сроки окончания съемок и отказаться от эпизода «Солдадера». В противном случае съемки будут немедленно остановлены. После этой угрозы Синклер получил от Эйзенштейна план, показавшийся ему абсурдным[26]. Его реакция понятна: Эйзенштейн обещал снять за 30 дней — как раз до начала сезона дождей! — больше, чем он снял за весь предыдущий год.

Эйзенштейн был совершенно измотан. Он облысел. Весь месяц у него болели зубы. Кончилось это тем, что 20 января Эйзенштейн пошел сначала к дантисту, который вырвал ему семь зубов, а затем прямиком к невропатологу. Эйзенштейн умолял Синклера расспросить своего адвоката в Мексике насчет Кимбро, если его собственного слова тому недостаточно. Но Синклер оставался непреклонен. Он вновь попытался продать фильм, на этот раз за 145 тысяч долларов и 50 процентов прибыли. Когда эта попытка провалилась, Мэри и Эптон Синклер отправили Кимбро 24 января телеграмму: «Не допускаю больше никаких съемок. Немедленно возвращайтесь домой. Вместе с группой»[27]. В ответ Эйзенштейн

[25] Цит. по: *Seton M.* Op. cit. P. 230.
[26] Ibid. P. 266.
[27] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 274.

25 января отозвал все свои жалобы на Кимбро и принес извинения в нотариально заверенном письме. Он принимал мистера Кимбро, шурина Эптона Синклера, в качестве исполнительного директора и соглашался с требованиями Синклера по всем пунктам. Александров извинялся за недавние простои и списывал их на болезнь Эйзенштейна. Ровно два дня спустя Эйзенштейн написал в Москву, что его вынудили пойти на уступки.

В конце января Синклер разрешил отвести еще десять дней на съемки с бюджетом в тысячу долларов. Эйзенштейн должен был письменно отказаться от эпизода «Солдадера»[28]. Режиссер предпринял последнюю попытку спасти картину, попросив выступить в роли посредницы Залку Фиртель: «Я исчерпал все способы убеждения. Я сделаю все, что он хочет... Я согласился на Кимбро, согласился на все, на все... только бы они дали мне закончить фильм. Я работал, терпя непереносимые оскорбления, нет, не работал — сражался... Используйте ваше пламя Медеи и убедите его (а главное — *ее*) дать нам закончить наш фильм»[29]. Эйзенштейн, который только что согласился убрать эпизод «Солдадера», доказывал в письме, что этот эпизод — важнейший во всем фильме. Без него работа якобы не имела смысла. Залка показала Синклеру это письмо, которое, как и следовало ожидать, описывало трения Эйзенштейна с Кимбро. Ситуация еще более обострилась, когда Залка Фиртель выложила на стол другие факты: «[Дэвид О.] Зельцник уполномочил меня сообщить Эптону Синклеру, что он хотел бы увидеть весь фильм, снятый Эйзенштейном, в том виде, в каком тот его задумал, чтобы выкупить группу "Пасадена" и самому финансировать картину. [...] В тот вечер Эйзенштейн телефонировал из Мексики, и я сказала ему о предложении Зельцника. После чего я позвонила Эптону, повторила то, что сказал Зельцник, и добавила, что говорила с Сергеем. Но госпожа Синклер была непреклонна. Она твердо решила положить конец мексиканскому предприятию, пути назад не было. "Господина Эйзенштейна давно уведомили, что съемки будут прекращены. Фильм принадлежит группе "Пасадена" и не может быть продан или профинансирован кем бы то ни было"»[30].

[28] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 279.

[29] *Viertel S.* The Kindness of Strangers. New York, *1969*. P. 156–157.

[30] *Leyda J., Voynow Z.* Eisenstein at Work. New York: Panteon Books, *1982*. P. 70–71.

Синклер заявил, что Эйзенштейн его обманул, и оборвал переписку. 5 февраля он приказал Кимбро прекратить съемки и в течение двух дней покинуть Мексику вместе с Эйзенштейном. Это решение было ускорено телеграммой от Амкино, сообщавшей, что срок пребывания Эйзенштейна за границей истек, и требовавшей его возвращения. Это был конец. 12 февраля Кимбро сообщил, что они находятся на пути в США.

Через несколько месяцев Синклер написал об этих событиях в своей автобиографии «Американский блокпост» (1932), где назвал приказ об окончании работы над фильмом коротким замыканием. Сам он находился между двух огней — Эйзенштейном и своей женой. Когда та узнала об обвинениях, выдвинутых Эйзенштейном против ее брата Кимбро, с ней случился нервный припадок, она кричала и требовала, чтобы Синклер положил всему этому конец.

Вместо планировавшихся четырех месяцев Эйзенштейн провел в Мексике четырнадцать, отсняв около 80 тысяч метров пленки — в три раза больше установленного количества. Синклер истратил вдвое больше первоначального бюджета, а впереди его ждали еще более значительные расходы. Мэри созвала родственников и адвокатов для последней консультации, которая и скрепила печатью судьбу фильма. Обычно именно ее винят в плачевном финале, но Синклер использовал ее как щит: женская истерия, честь семьи и страх потерять деньги — весьма понятные основания для разрыва отношений. Как бы то ни было, на самом деле мексиканское приключение было драмой двух мужчин — Синклера и Эйзенштейна. Синклер утратил веру в Эйзенштейна и в его порядочность. На уровне личных взаимоотношений он был глубоко разочарован. Не подумав, они оба показывали свои письма посторонним лицам и читали письма других, не взвесив возможные последствия. Эйзенштейн потерял дипломатический такт, выставив близкого родственника семьи — брата Мэри и доброго друга Эптона — безработным распутником, которому Синклеры подыскали место директора картины. Синклер показал Эйзенштейну письма Кимбро. Его бессознательный антисемитизм оскорбил режиссера сильнее, чем нападки майора Пиза. Нечестная игра, в которую были замешены Эйзенштейн, его московские начальники, Амкино и Синклер, убедила последнего, что Эйзенштейн его обманывает и плетет за его спиной интриги. Синклер считал, что Эйзенштейн отказался довести хотя бы один эпизод до конца, с тем чтобы про-

тянуть время и позднее превратить материал в шесть самостоятельных картин; Эйзенштейн пообещал принять Кимбро, но тут же отказался от своих слов, рассказав всем, что на него надавили. Он согласился изъять эпизод «Солдадера», но письмо Залке Фиртель доказывало, что он по-прежнему готовится к его съемкам. Синклер понял, что Эйзенштейн непредсказуем и что ему с ним не совладать. Когда в 1935 году в Пасадену приехал Шумяцкий, Синклер обо всем ему рассказал и был рад, когда тот подтвердил его подозрения: «"Что ж, он вас перехитрил, вот и все". А мы-то думали, что имеем дело с идеалистами и с товарищами!» — написал Синклер позднее[31].

Проблема, разумеется, была сложнее. Синклер не разбирался в тонкостях кинопроизводства и не мог влиять на погодные условия, хаос, нехватку денег и упрямого режиссера. В своей несостоятельности и поражении Синклер явно не хотел признаваться даже себе самому. Фрустрация вылилась в поток обвинений против Эйзенштейна. В письмах его друзьям и московскому начальству Синклер не уставал подчеркивать, что Эйзенштейн оставался в Мексике за его, Синклера, счет, вместо того чтобы вернуться в Россию. Он специально оттягивал время, дожидаясь возобновления контракта с «Paramount». Все его мексиканские знакомые были троцкистами и гомосексуалистами! Эдмунду Уилсону он сообщил, что не сразу разобрался в странной сексуальной ориентации Эйзенштейна. В Голливуде его окружали 16 мальчиков «этого сорта», в Мексике вокруг него вились 27 подобных типов[32]. В письме Мари Сетон от 5 апреля 1950 года Синклер даже объяснял конфликт между Эйзенштейном и своим шурином как шок, испытанный благовоспитанным (т. е. консервативным и гетеросексуальным) аристократом от манер (левого) художника-еврея, к тому же гомосексуалиста[33].

Утверждения, что Эйзенштейн — извращенец, основывались главным образом на его рисунках, которые Кимбро и Синклер сочли порнографическими. Когда офицеры на таможне открыли в их присутствии чемоданы съемочной группы, забитые снимками и оборудованием, они обнаружили там заодно и рисунки

31 *Seton M.* Op. cit. P. 516.

32 *Wilson E.* The Thirties: From Notebooks and Diaries of the Period / ed. by L. Edel. New York, *1980.* P. 404.

33 *Seton M.* Op. cit. P. 516.

Эйзенштейна. Полицейские, по словам Синклера, сказали, что в жизни не видели ничего «отвратительнее»; самого Синклера повергли в ужас картины совокупляющихся животных и людей в непристойных позах. Особенно его шокировал рисунок Голгофы: эрегированный член Христа был настолько большим, что распятый напротив разбойник мог взять его в рот. Эскизы были исполнены очень тщательно, двумя разными цветами, что еще сильнее испугало Синклера. Лишь спустя какое-то время владелец нью-йоркской галереи Джон Беккер купил эти рисунки и впервые выставил их как предметы искусства.

Слухи об «извращенности» Эйзенштейна распространились быстро. Синклер писал другу Эйзенштейна профессору Дана: «А что если я еще и скажу вам, что великий художник — извращенец и что он ввез в Соединенные Штаты несметное количество немыслимо грязных рисунков и фотографий... сделанных на наши деньги? Причем ввез их в багаже, который принадлежал нам и в котором находились все бесценные снимки экспедиции. Все это арестовали таможенные власти Соединенных Штатов. У нас чуть не конфисковали все наше имущество, а в газетах едва не разразился чудовищный скандал»[34].

15 ноября 1932 года Лейва написал Стерну письмо: «Что касается сексуальных извращений, то, по-моему, это ребяческое обвинение. Эйзенштейн не святой, однако он не пьет, не курит и не ходит на разнузданные вечеринки. Его подозревают в гомосексуализме, но Вы же знаете, что под этим подозрением живут тысячи невиновных. Он сделал здесь кучу... рисунков. Но он никогда не собирался публиковать их или же выставлять»[35].

После отъезда русских Лейва не верил, что они покинули Мексику навсегда. Он думал, что все еще можно уладить. На американской границе в Ларедо въездную визу Эйзенштейна признали негодной. Большую часть месяца, до 12 марта, они провели без денег в маленькой грязной гостинице в ожидании транзитной визы. Синклер не послал им ни цента. Им оставалось занимать деньги или зарабатывать. Они сняли короткометражные фильмы о мексиканской танцовщице Марии Терезе Монтойя и продали их за полторы тысячи долларов каждый. Кимбро уехал 24 февраля. Сеймур Стерн, Синклер и Амкино начали бороться за то, чтобы

[34] *Seton M.* Op.cit. P. 235.
[35] Ibid. P. 231–232.

русским выдали транзитные визы. Стерн хотел поднять волну протеста, но Пикфорд, Дисней, Чаплин, Любич, Де Милль и Видор не желали подписывать еще одну петицию в защиту Эйзенштейна. Только Шульберг и Штернберг по-прежнему были готовы что-нибудь предпринять, чтобы уладить дело.

У Эйзенштейна был месяц на то, чтобы обдумать свое положение. Он провел в Мексике больше года — и не закончил картину. Его репутация в Москве была подмочена, отношения с преданным помощником Гришей — испорчены. Их пути с Синклером разошлись, и он обнаружил в американском писателе черты своего отца-тирана. История создания мексиканской картины во многом напоминала его прежние фильмы. Существовал приблизительный сценарий, реализовать который полностью не представлялось возможным; он постоянно вынужден был себя ограничивать и выбирать лишь некоторые эпизоды. Но до сих пор он неизменно работал в условиях крайней спешки и политического давления сверху. Прежде ему приходилось укладываться в короткий отрезок времени, потому что дата премьеры всегда устанавливалась до начала съемок. Никаких отсрочек быть не могло, поскольку дата не имела никакого отношения к фильму и зависела от государственных юбилеев. Необходимость выполнить госзаказ в срок подкреплялась значительными средствами — не только финансовыми, — которые находились в его распоряжении. Армия и флот с их организацией, обеспечением, техникой, тысячами статистов могли заполнить огромные пространства — причем бесплатно! Затраты почти не принимались в расчет. Как только давление этих внешних обстоятельств отпало, Эйзенштейн затянул съемки на четырнадцать месяцев вместо двух, с головой погрузившись в материал.

Синклеру, который так же мало разбирался в кинопроизводстве, как и его шурин Кимбро, проект с самого начала был не под силу. Мексика славилась дешевизной, но 50 тысяч долларов были смехотворной суммой для фильма, который задумал Эйзенштейн. MGM потратила вдесятеро больше на менее масштабную постановку «Вива Вилья!». Эйзенштейн знал, что в Голливуде одна его зарплата превысила бы весь синклеровский бюджет. Действительно ли он тратил время впустую? Действительно ли он целый год, как подозревал Синклер, ждал, что «Paramount» возобновит свое предложение и поэтому оттягивал окончание съемок?

В своей жажде людей, экзотики, чувственности Эйзенштейн привязался к Мексике. Пусть его и загнали на край света, в нем

жило сознание своей миссии, мысль о том, что он делает кино для всего мира. В Мексике он обнаружил то, чего не хватало европейским, американским и советским фильмам. Его фиаско было болезненным, но он не считал, что все потеряно. Он полагал, что еще сможет спасти проект за монтажным столом.

После того как в дело вмешались семь сенаторов (Синклер обратился к ним с просьбой о помощи), русские наконец-то получили транзитную визу. Правда, им не разрешалось въезжать в Калифорнию; они могли проехать в Европу только через Нью-Йорк. Виза была действительна в течение месяца. 14 марта троица пересекла границу, после чего к Эйзенштейну сразу же подошел взять интервью корреспондент «New York Herald Tribune».

Синклер отправил Эйзенштейну телеграмму: «Попечители одобряют ваше предложение Амкино монтировать картину в Москве. [...] Пленку переправим с Богдановым. Также Ваши чемоданы и коробки. Ваши заявления, что картина незакончена, губительны. Настаиваю, чтобы впредь Вы не делали подобных заявлений»[36]. Они арендовали машину и выехали в Нью-Йорк.

Теперь Эйзенштейн знакомился с колониальным югом. Чтобы подзаработать, он опять читал лекции, в том числе в Новом Орлеане, в африканской баптистской церкви. Эти задержки вывели Синклера из себя. Он пообещал прислать в Москву позитив к 1 апреля и одновременно пригрозил продать негатив, если Эйзенштейн не покинет страну в течение двух недель.

1 апреля Эйзенштейн прибыл в Нью-Йорк. Сперва он остановился в отеле «Эрмитаж» на Таймс Сквер, затем переехал в «Барбизон Плаза». Как только отснятый в Мексике материал оказался в Нью-Йорке, Эйзенштейн тотчас показал его всем своим друзьям. Синклер потребовал у своих адвокатов остановить показы и вернуть ему копию. Амкино поинтересовалось у Синклера, не оплатит ли он обратные билеты съемочной группы. Эта новая просьба денег (а всем было известно, что «Paramount» давно оплатил расходы русских по возвращению!), задержка с отъездом, вещи, которые Эйзенштейн говорил в интервью, привели Синклера в ярость. Писатель переживал за свою репутацию.

Он пригрозил Эйзенштейну серьезными неприятностями, если тот позволит себе какие бы то ни было публичные высказывания против него или его семьи. Если в ноябре 1931 года Синклер

[36] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 293.

еще защищал режиссера перед Сталиным, то в марте 1932-го он оклеветал его перед советскими чиновниками. 19 марта в письме представителю Амкино Смирнову он даже изобразил дело так, что Эйзенштейн замышлял измену. Эйзенштейн, дескать, тянул с окончанием съемок в Мексике, поскольку стремился использовать любой шанс, чтобы остаться в США. Его голливудский агент пытался устроить ему контракт, и «Paramount» в результате предложил ему осуществить постановку в Индии с бюджетом в 3 миллиона долларов. В довершение всего, Эйзенштейн договорился об испанской въездной визе через своего друга, посла дель Вайо. Он, Синклер, был рабом этого предателя в течение шестнадцати месяцев! Описал он — в подробностях — и инцидент с рисунками. В заключение письма Синклер патетически заявлял, что он выполнил свой долг и вернул Эйзенштейна Советскому Союзу[37].

Разумеется, эта версия событий служила его собственным целям: он хотел представить свое решение о прекращении съемок как политический шаг, а не как личную или финансовую катастрофу.

5 апреля Синклер заявил, что пленка будет находиться исключительно в его распоряжении (Амкино, правда, выполнило приказ только после того, как Эйзенштейн покинул Нью-Йорк), и запретил режиссеру любой доступ к материалам. Он пообещал отправить пленку со следующим кораблем, но боялся, что Москва сделает копию негатива, то есть незаконно размножит ленту. Поэтому он хотел, чтобы кто-нибудь поехал в Москву и проследил там за монтажными работами и судьбой негатива. В то же время Синклер знал, что ему придется заплатить 15 тысяч долларов таможенной пошлины за ввоз в страну готового фильма. Взвесив все за и против, он решил — уже после отплытия Эйзенштейна, — что оставит копию в Соединенных Штатах и наймет кого-нибудь смонтировать фильм.

Многие американские друзья Эйзенштейна сомневались, что Синклер сдержит свое обещание и отправит негатив в Москву. Они попытались продлить его визу, чтобы он смог закончить свой фильм в Нью-Йорке. Адвокат Энос С. Бут вступил в переговоры с писателем. Линкольн Кирстейн, издатель журнала «Hound and Horn», написал 30 апреля 1931 года в «Arts Weekly», что это самый роскошный материал, какой ему когда-либо доводилось видеть. Он напомнил ему сгоревшую александрийскую библиотеку Цезаря

[37] Ibid. S. 307–310.

и рубенсовскую копию «Битвы при Аньяри» Леонардо да Винчи. Но утрата этих произведений, утверждал Кирстейн, не столь печальна, как возможная утрата этого фильма. Это был явный камень в огород Синклера, который лишил Эйзенштейна его собственного материала и вел себя как банкир, а не как художник.

В ответ на эту кампанию Синклер заявил, что пишет автобиографию, где раскроет подлинную историю мексиканской ленты и прояснит его, Синклера, роль в ее создании. Он согласился быть продюсером фильма, чтобы поддержать революцию в киноискусстве и не собирался извлекать из этого прибыль. Деньги должны были пойти в учрежденный писателем Фонд Синклера, который будет дарить книги библиотекам по всему миру. Позицию Синклера укрепила кампания по его выдвижению на Нобелевскую премию, поддержанная 405 европейскими и американскими интеллектуалами, в число которых вошли Альберт Эйнштейн, Бертран Рассел и Джон Дьюи. Но то было лишь предвестье скандала, который будет бушевать в прессе на протяжении еще двух лет.

Амкино тем временем убедило Эйзенштейна возвращаться домой. Ему некому было излить душу. Он позировал футуристу Давиду Бурлюку, который переехал в Нью-Йорк в 1922 году, и мексиканцу Жану Шарло, которому сказал, что боится выволочки в Москве. Своей спутнице по нью-йоркским прогулкам, танцовщице Саре Милдред Штраусс он сказал, что возвращается в Москву ради матери. 19 апреля был дан прощальный ужин в честь Эйзенштейна и Тиссэ, организованный Драйзером. Друзья и журналисты пришли проводить их в порт. Александров остался в Америке.

С борта парохода, пересекавшего Атлантику, Эйзенштейн написал Муссинаку, что хотел бы еще раз увидеть Париж, но что это невозможно. Он мог бы сойти на берег в Англии, но решил, что пунктом прибытия станет Бремен. Через девять дней он был в Берлине, где остановился в отеле «Савой» на Фазаненштрассе. Позднее он утверждал, что над ним жил Гитлер.

В Берлине Эйзенштейн встретился с Гансом Фельдом и Мартой Фейхтвангер. Повидал он еще раз и Валеску Герт. Лотта Эйснер, писавшая рецензии для «Film-Kurier», одна из самых оригинальных толкователей немецкого экспрессионизма, взяла у Эйзенштейна интервью о монтаже мексиканского фильма. Берлинским друзьям режиссера, видевшим его полтора года назад, показалось, что он постарел на десять лет. Он похудел, потерял зубы и свою великолепную шевелюру.

В нескольких интервью Эйзенштейн заявил, что вскоре сделает фильм-травелог о Советском Союзе и «Сумерки богов» — картину, рассказывающую о его опыте столкновения с капитализмом.

6 мая Синклер, не поставив в известность Эйзенштейна, договорился об отправке всех позитивов в Лос-Анджелес. 8 мая Эйзенштейн выехал в Москву с Брехтом, которого пригласили на премьеру его фильма «Kuhle Wampe»[38].

Они встретились впервые — и не нашли общего языка. Вряд ли их «невстреча» была случайностью. Брехт признался, что не «Потемкин» сделал его марксистом. Он находил сомнительным тот эмоциональный шок, который был для Эйзенштейна главным инструментом воздействия на зрителя. Он считал, что режиссер лишает аудиторию необходимой дистанции и аналитической способности понимать то, что ей показывают. Фильмы Эйзенштейна полностью монополизировали зрителя, делали его легко доступным для манипуляции, восприимчивым к любой заданной идеологии. В глазах Брехта успех фашизма лишь подтверждал опасность подобного искусства. Для Эйзенштейна же Брехт был немецкой версией Третьякова. Он находил его пьесы риторичными, схоластическими, а стало быть, неэффективными и скучными.

Накануне отъезда Эйзенштейн отправил чек на 15 долларов Лестеру Коуэну, секретарю Киноакадемии в Голливуде. Данная сумма покрывала годовой членский взнос в гильдию режиссеров. Эта соломинка должна была поддерживать его связь с миром, который он покидал.

9 мая Эйзенштейн прибыл в Москву. Почти три года прошло с момента его отъезда. Больше он никогда не пересечет границу СССР.

[38] Полное название: «Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?» [«Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?»]. Брехт выступил в картине соавтором сценария, над которым работали также Эрнст Оттвальт и постановщик фильма, режиссер болгарского происхождения Златан Дудов. Тем не менее влияние Брехта на идеологию и стилистику картины следует признать решающим (подробнее: *Эйзеншиц Б.* Немецкое кино. 1895–1933 // Киноведческие записки. *2002*. № 58. С. 44–45). — *Примеч. ред.*

1932–1934
Возвращение

На Белорусском вокзале его встречали Юлия Ивановна, начальник Главного управления кинофотопромышленности Шумяцкий, друзья (Штраух, Глизер, Аташева) и фоторепортеры. Его багаж состоял из тридцати двух пухлых чемоданов, забитых книгами. Домой его отвезли в автомобиле с открытым верхом. Он далеко не сразу начал осознавать перемены, которые произошли на родине за время его отсутствия.

В 1930 году кинопроизводство в Москве постепенно начало переезжать в студию Союзкино на окраине города, в район Потылихи на Воробьевых горах. К 1935 году эта киностудия станет крупнейшей в стране и будет переименована в Мосфильм. Борис Шумяцкий развернул широкомасштабную деятельность, направленную на превращение советской кинематографии в самостоятельную индустрию. Развитие кино было составной частью вызванного первой пятилеткой «великого перелома» — партия нуждалась в действенном средстве создания новой советской идентичности. Начиная с 1930 года кинематография стала объектом обширных государственных инвестиций: если в 1927-ом государство выделило на кино 4 миллиона рублей, то через десять лет эта цифра увеличилась до 225 миллионов в год. Новые вложения сделали возможным немыслимое ранее развитие — пусть даже оно и сдерживалось техническими, экономическими и идеологическими ограничениями. В 1928 году резко сократили валютные ассигнования на кино, что означало радикальную перемену. Нужно было строить фабрики, обеспечивающие пленкой и техникой, которые до этого ввозили из Германии. Импорт иностранных картин был постепенно заморожен. С 1930 по 1946 годы лишь несколько зарубежных фильмов (потенциальный источник конкуренции, вно-

сящей хаос в эмоциональный мир зрителя) попало в регулярный прокат, и зрители были спасены от иностранных киногрез. При этом наметились ножницы, которые определили особенности экспансии советского кино: число зрителей выросло за счет строительства кинотеатров и увеличения числа прокатных копий (что стало возможным в связи с производством собственной позитивной пленки), при этом резко сократилось число производимых картин. В 1928 году в Советском Союзе было выпущено 124 фильма, в 1930 — 11, а в 1933 — 29. Этот спад был связан с переходом от немого к звуковому кино и с переориентацией на внутренние ресурсы. Немногочисленные законченные фильмы бесконечно копировались на позитивном сырье местного изготовления и расходились по всей стране. Так зрительская аудитория воочию сталкивалась с «важнейшим из искусств». Изменилась и прокатная политика. В 1920-е годы репертуар обновлялся каждую неделю восемнадцатью новыми фильмами, а в 1930-е фильмы менялись лишь раз в месяц и их было не больше четырех. Поскольку кино осталось единственным доступным развлечением, зрители оказались во власти кинематографа и были вынуждены потреблять идеологию в качестве развлечения. Отныне кино управлялось центральным органом, который мог вмешиваться в производство и прокат на любом этапе: он проверял сценарии, просматривал законченные фильмы, принимал кадровые решения относительно режиссеров, распределения ролей, костюмов и музыки. Сталин рассматривал кино (которое все больше подпадало под его личный контроль) не только как коллективный труд кинематографистов, но и как свое собственное творение. «Вождь нашей партии и страны, вождь Мировой Революции товарищ Сталин уделяет большое внимание искусству, находит время, чтобы посмотреть лучшие фильмы, исправлять их ошибки, говорить с мастерами, указывать пути развития каждому из них»[1]. Оценка, прозвучавшая из уст Шумяцкого в 1935 году, была не только обязательным риторическим славословием того времени, а сущей правдой.

Кино было лишь малой частью «великого перелома». В 1931 году прошли первые показательные процессы, сначала против Промпартии, потом против меньшевиков. Процессам предшествовала волна «вредительской» истерии. На общественных

[1] *Шумяцкий Б.* Кинематография миллионов. М.: Кинофотоиздат, *1935*. С. 33–34.

собраниях звучали голоса, требовавшие для вредителей смертной казни. Пильняк писал: «Здесь пахнет кровью»[2]. После суда смертные приговоры были заменены разными сроками, и инженеры продолжили свою работу в тюрьмах, однако процессы начали формировать новое поведение интеллигенции. Партийный и государственный аппарат не допускал, чтобы она отмалчивалась, — молчание расценивалось как преступление. Психика художника тоже должна была измениться, и это привело к радикальным поворотам. В 1930 году покончил самоубийством Маяковский. Ассоциация пролетарских писателей (РАПП) вела агрессивную кампанию против нелояльных писателей вроде Замятина и против «просто поэтов» вроде Пастернака. 23 апреля 1932 года партия решила распустить все художественные организации. Поначалу художники восприняли это решение как либерализацию, поскольку постановление касалось и РАППа, воплощавшего прямое вмешательство партийного аппарата в литературную жизнь.

В тот период, когда Эйзенштейн находился за границей, а РАПП вовсю настраивала общественное мнение против «попутчиков», режиссер «Потемкина» был классифицирован как представитель мелкобуржуазной интеллигенции, плетущийся в хвосте за пролетариатом. Его происхождение и умонастроение не позволили ему понять решающие стадии Социалистической революции. Вместо этого он пошел по тупиковому пути теории монтажа, о чем убедительно свидетельствовали «Октябрь» и «Старое и новое».

Эйзенштейн плохо разбирался в идеологических тонкостях и с трудом следовал новым правилам. Для начала его поразило, каким уродливым показалось ему все вокруг — и новые дома, и даже его старая квартира. В центре Москвы зияли пустоты: многие здания, в первую очередь церкви, были снесены, чтобы очистить пространство для реконструкции города.

После трехлетнего перерыва, после многочисленных писем, звавших его на родину помогать строить советский кинематограф, какую же великую задачу ему предстояло выполнить? Шумяцкий предложил Эйзенштейну мюзикл! Режиссер отказался, он воспринял это предложение как издевательство. Неужели он должен имитировать Голливуд? В отличие от среднего голливудского режиссера, Эйзенштейна не мог обрадовать заказ на коммерческое развлекательное кино.

[2] Литературная газета. 20 ноября *1930*.

Эйзенштейн по-прежнему ждал снятый в Мексике материал. 4 июня 1932 года Синклер объявил, что фильм смонтирует не Эйзенштейн в Москве, а другой режиссер в Лос-Анжелесе. В июле Синклер предложил Амкино выкупить весь негатив за 75 тысяч долларов. Цена оправданная, сказал он, потому что там хватит материала на три фильма[3]. Когда Амкино согласилось купить негатив за эту цену, Синклер увеличил ее до 100 тысяч долларов и написал объяснительное письмо Сталину[4], после чего передал материал MGM. Сол Лессер смонтировал «Thunder Over Mexico» («Буря над Мексикой»); остальной материал пошел позднее с аукциона по цене доллар за метр.

Эйзенштейн ничего не знал о переговорах с Синклером. Он дважды написал Александру Стецкому, новому начальнику отдела пропаганды ЦК, заменившему на этом посту его близкого друга Криницкого, пытаясь выяснить, что происходит. Ответа он не получил. Когда в августе он узнал правду из газетных вырезок, которые послал ему Сеймур Стерн, он заперся у себя в комнате с мыслями о самоубийстве.

В это время Эйзенштейн встретился с англичанкой Мари Сетон, ставшей невольной свидетельницей его страданий. Сетон поразило, насколько бедно жил Эйзенштейн по сравнению с другими советскими художниками. Со старого здания повсюду облезала краска; дверной звонок едва работал; коридор был узким и темным; хозяйство режиссера вела какая-то угрюмая крестьянка.

Эти жилищные условия бросались в глаза, потому что в тридцатые годы в жизни советских граждан начали появляться первые признаки комфорта. В Москве открылись новые службы быта, любовно названные «Американками». На рынке появились первые советские духи с лирическими названиями, вроде «Красной Москвы» и «Зари свободы». Впрочем, жены представителей художественной элиты продолжали пользоваться французскими марками. Все они без исключения держали собственную домашнюю прислугу. Эту дешевую работу выполняли крестьянки, которые полулегально жили в Москве, спасаясь от вызванного коллективизацией голода и сибирских лагерей.

Но Эйзенштейна явно не беспокоили скромные бытовые условия. Поначалу он выступал с лекциями о своих заграничных

[3] *Geduld H.M., Gottesmann R.* Op. cit. P. 343.
[4] Ibid. P. 347–349.

впечатлениях, мексиканском театре и кинопромышленности США. 1 октября его назначили заведующим кафедрой режиссерского отделения в ГИКе. Ему предложили сделать фильм в Персии. Он подумал, что трагическая судьба писателя и дипломата Александра Грибоедова, рассказанная в романе Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», подойдет его нынешнему настроению. Но после столь долгого и двусмысленного отсутствия, он не мог покинуть страну. Вместо него в Персию отправили двух кинооператоров, и замысел Эйзенштейна остался на бумаге. Эйзенштейн знал толк в интригах на высшем уровне; он понимал, что ему нужно обратиться лично к вождю. Еще будучи в Мексике, он дал своему другу Штрауху письменный совет, как должен вести себя кинорежиссер: «Надо *нажимать, дипломатничать, унижаться, хитрить, лукавить, опять нажимать.* Но *делать.* И делать по-настоящему»[5]. Почему же он не мог добиться успеха? Его друзья из высших эшелонов власти поменяли работу. Сталин переводил их с одного поста на другой, предоставляя возможность подняться по иерархической лестнице новым людям, а старых вращая на бюрократической карусели. Криницкий ушел; Раскольников служил за границей; Шутко потерял влияние. Мартемьян Рютин возглавлял комиссию по внедрению новаторских методов в кино.

Сталин сделал ставку на литературу. Он часто посещал Горького и встречался с писателями, с которыми общался в непринужденной и ироничной манере. Писатели встречали его с энтузиазмом. 26 октября 1932 года на квартире Горького состоялась судьбоносная встреча. Сталин сформулировал свое требование нового художественного метода; после этой встречи Александр Фадеев суммировал высказанные идеи в одном из своих очерков. Два года спустя этот метод был принят официально как «социалистический реализм». Близость между вождями партии и литературными кругами толковалась как знак либерализации. Но одновременно росло и число арестов. Группа Рютина была объявлена контрреволюционной — их лидер призывал положить конец коллективизации и единовластию Сталина. Голод в деревне достиг катастрофических размеров, унеся жизни более восьми миллионов крестьян. 9 ноября 1932 года неожиданно покончила с собой жена

[5] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, *1973.* С. 75.

Сталина, Надежда Аллилуева. По Москве ходили слухи, что ей «помогли» это сделать.

Эйзенштейн, кажется, был далек от этих событий; он в одиночестве переживал свою мексиканскую травму. Пока другой режиссер резал в Америке его фильм, суровая дискуссия в Москве осудила монтаж как чисто формалистический прием. В опровержение этого абсурдного тезиса Эйзенштейн написал статью «Э! — О чистоте киноязыка», в которой проанализировал четырнадцать кадров из «Потемкина», ставших классическими благодаря умелому монтажу. В своем анализе он вдохновлялся идеями гештальтпсихологии. С одним из ведущих ученых этой школы, Куртом Коффкой, он познакомился в доме Лурия.

В конце октября Эйзенштейн совершил путешествие в Армению и Грузию, чтобы — как гласила официальная версия — подготовить новый сценарий. Он остался там до декабря зализывать душевные раны. В то время Кавказ стал прибежищем для многих московских интеллектуалов, испытавших на себе давление власти, в частности для Андрея Белого, Бориса Пастернака и Осипа Мандельштама.

У нового начальника кинематографии не было с Эйзенштейном ничего общего. Шумяцкий разрабатывал практическую программу для новой советской кинопромышленности, которой предстояло дойти до миллионов зрителей во всех уголках страны. Он хотел простых, понятных сюжетов, красивых звезд, ясных смыслов, никакого формального эксперимента — полная противоположность стандартам революционного фильма, которые Эйзенштейн установил в двадцатые годы. Шумяцкий считал, что поколение Эйзенштейна отстало от жизни, и делал ставку на молодых кинематографистов. Мексиканское трио распалось: Тиссэ участвовал в автопробегах по пустыне, а Александров принял заказ, который отклонил Эйзенштейн. Гриша снял комедию «Веселые ребята», где использовал все голливудские трюки. Пройдя через ряд недоразумений, пастух и простушка становятся звездами мюзик-холла. Музыкальные номера в фильме отвлекали зрителей от любых мыслей и тревог. В одном из эпизодов репетиция джазового оркестра переходит в умопомрачительную драку. Эйзенштейн помог Александрову смонтировать этот ритмический эпизод, но чувствовал, что его предали[6]. Он

[6] Двумя годами позже он записал в дневник: «17.IX.1934. Нельзя винить Гришу. Мерцает карьера перед юношей. Оградить и направить. Может обра-

потерял Гришу, уступив его новому пониманию кино — и женщине. Во время работы над «Веселыми ребятами» Гриша влюбился в свою ведущую актрису, светловолосую сопрано Любовь Орлову.

Этому государственному китчу Эйзенштейн попытался противопоставить свое собственное понимание комедии. Кинопроект «МММ» он использовал, чтобы разобраться со своими впечатлениями от изменений в советской жизни. Он сам вернулся на родину почти как иностранец; в «МММ» он изобразил повседневный советский абсурд с точки зрения иностранного гостя. Гости Эйзенштейна были путешественниками во времени, из XVI века внезапно попавшими в Москву 1930-х. Эйзенштейн свободно играл анахронизмами. Богатыри из русских волшебных сказок боролись с бытовыми неурядицами, ездили в битком набитых трамваях и вступали в поединок с милицией, а бояре эпохи Ивана Грозного вели себя как богатые репатрианты.

Сценарий он написал свободным стихом: то была единственная литературная форма, напоминавшая монтаж и способная выразить его концепцию внутреннего монолога, которая лежала в основе комедии. Исполнителями главных ролей он видел Штрауха и Глизер. Это был первый кинонабросок, где проявилось его печально известное чувство юмора. Эйзенштейн описывал буржуазную версию жизни, вернее, ее современную и советскую мещанскую имитацию. Он рисовал советского конформиста Максима Максимовича Максима (отсюда и название «МММ»), начальника ведомства «Интурист», похожего на героев сатирических комедий Маяковского и Эрдмана. В манере американского абсурдного бурлеска комедия Эйзенштейна обнажает саму технику смеха и зиждется на постоянном остранении. Режиссер и сценарист — два главных героя фильма — развивают фабулу как шахматную игру, перемещая действующих лиц: актеры регулярно выходят из роли, но при этом их продолжают путать с персонажами пьесы. Даже сама кинотехника становится частью игры: для того чтобы воплотить внутренний монолог, герой, от которого все ожидают услышать его «сокровенные» тайны, проглатывает микрофон.

тить на смех — я же целиком считал вредной с *самого* начала всю «затею». Я же отказался *сам*. Теперь о Грише. Нельзя винить etc. В частном отношении отвечает Б.З. [Борису Захаровичу Шумяцкому]. Сам же Гриша не знает разницы между *освоением* и *присвоением*» (Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 233. Л. 14).

Эйзенштейн был щедро вознагражден за работу над сценарием: он получил 18 тысяч рублей в трех выплатах. В марте 1933 года «МММ» был принят к производству. Эйзенштейн уже закончил распределять роли, когда постановку неожиданно остановили. Такое случалось со многими комедиями того времени. Николай Эрдман (написавший сценарий для Александрова) работал на съемочной площадке, когда за ним пришли из ГПУ.

В мае Эйзенштейн собирался полностью посвятить себя учебнику «Режиссура» и одновременно задумал грандиозный план книги о психологии искусства — «Grundproblem» («Основная проблема»). Эйзенштейн посещал лекции лингвиста Николая Марра и изучал результаты психологических исследований своих друзей (Лурия и Выготского). Только 29 июня 1933 года, через год после возвращения, его утвердили в должности кинорежиссера московской студии Союзкино. Утверждение не было случайным: Эйзенштейну заказали фильм о Москве.

Заметки для этого исторического фильма Эйзенштейн делал в первую декаду июня. Москва тогда готовилась принять конгресс интернациональной ассоциации архитекторов по городскому планированию, но в последнюю минуту Советы неожиданно отменили встречу. Конгрессу предшествовала драматичная история. Многие архитекторы с мировым именем, такие как Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье и Ганс Польциг, участвовали в конкурсе на проект нового Дворца Советов, который должны были построить на месте снесенного храма Христа Спасителя. Все их заявки были отвергнуты. Зигфрид Гидион, секретарь Международного союза архитекторов (CIAM), написал Сталину письмо от их имени. Он выражал их недоумение по поводу советского классицизма, нового направления московской архитектуры. Возможно, это письмо и привело к отмене конгресса. Интернациональная архитектурная элита была возмущена планами реконструкции советской столицы, изложенными в речи Лазаря Кагановича в 1931 году. Десять советских архитектурных бюро будут продолжать работу над этим проектом в течение следующих четырех лет.

Эйзенштейн, по-видимому, знал о драматичных событиях вокруг конгресса по архитектуре, поскольку весной 1933 года он принимал участие в обсуждении проектов Дворца Советов. Вряд ли можно счесть совпадением, что первые идеи к фильму он набросал во время предполагаемого срока проведения конгресса. И уж онто, безусловно, знал о планах реконструкции города, поскольку

фильм должен был иллюстрировать новую трактовку истории Москвы через ее архитектуру. Столицу перестраивали согласно генеральному плану Сталина, озвученному Кагановичем, точно так же, как крестьянская Россия была перестроена согласно его «генеральной линии».

Несмотря на недоверие, выражение Сталиным в период отсутствия Эйзенштейна, режиссер вновь получил важный государственный заказ. «Октябрь» закрепил образ Петрограда как города революции и города Ленина; теперь главный художник советского кино должен был в эффектных кинообразах запечатлеть рождение сталинской Москвы.

Эйзенштейн намеревался перенести в московский проект главный принцип своего мексиканского фильма. Первый черновой набросок сценария содержал три линии: история Российского и Советского государств, преобразование природы и создание новой городской архитектуры согласно плану генеральной реконструкции. «Москва» трактовала идею государства как новое воплощение *Gesamtkunstwerk*, как единство истории, природы и искусства.

Сталинский генеральный план покоился на идеологии абсолютного центра — города, материализовавшего утопическую мечту об уникальной стране. Грандиозные архитектурные планы по строительству метро, каналов и небоскребов испытывали пределы глубины, высоты, длины и широты. Москва — лишенный выхода к морю северный город — была объявлена столицей пяти морей и строилась как южная средиземноморская метрополия. У новых зданий были открытые террасы и просторные балконы. Культ воды возродил старинную имперскую мечту: государство становится мировой державой, захватывая водные пути и господствуя над выходом к морю, чтобы иметь возможность контролировать торговые связи. На протяжении долгого периода времени Россия была отрезана от морей. Сталинский гигантский план предусматривал изменение ландшафта страны путем соединения всех морей посредством каналов. Тогда Москва действительно получит доступ ко всем водным путям. Эта мечта восходила к далекому прошлому, тем временам, когда Иван Грозный вел войны за Балтийское море, а Екатерина Великая отвоевывала Черное море. В своем новом проекте Эйзенштейн собирался придать этому анахронизму драматический облик, а не комический, как в «МММ».

В 1930-е годы Москве было еще далеко до воплощения этой грандиозной мечты: кривые и узкие улицы, беспорядочно разбро-

санные дома, монастыри и склады заслоняли обзор всех больших площадей. Город перерезали переулки и тупики. Сталин приказал расширить улицы: дома передвинули вглубь больше чем на метр, с Садового кольца спилили все деревья. Исторические здания и церкви, особенно те, что заслоняли обзор и перекрывали площади, были безжалостно снесены. Разгорелась борьба из-за судьбы собора Василия Блаженного на Красной площади; в итоге его все же решили оставить. Центр расчистили. Новые открытые пространства должны были заполнить колоссальные здания; новые широкие прямые магистрали полностью преобразили Москву. Если в утопической архитектуре 1920-х доминировало стекло, выражавшее прозрачность отношений, то дома 1930-х покрывал толстый слой камня и штукатурки. Московские постройки из дерева сменились имперскими зданиями, украшенными гранитом и мрамором.

Строительство длилось несколько лет, заполнив повседневную жизнь москвичей хаосом, шумом и пылью. Город постепенно превращался в зашифрованную книгу, письмена которой доступны далеко не каждому. Например, фундамент Театра Красной Армии был построен в форме звезды, но увидеть это можно было лишь с аэроплана[7].

Эйзенштейн, умевший манипулировать архитектурой как никакой другой советский режиссер, должен был научить публику читать новые символы и находить соответствие между фильмом и утопической архитектурой государства. Шефство над фильмом, которому предстояло вобрать в себя все — индустриализацию от Петра Первого до Сталина, освободительные войны с монголо-татарами и Наполеоном, три революции — возложили на комсомол. Эйзенштейна заворожил размах новой утопии, но он не знал, как

[7] Впрочем, в Ленинграде еще в 1929 году было построено вполне конструктивистское здание общежития Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта (ЛИИЖТ) между Каменностровским проспектом и Малой Посадской улицей, которое представляло собой в плане серп и молот. План с узкой продолговатой конструкцией, врезающейся в круглый объем, был типичен для всего периода и восходил к важной для всего революционного авангарда композиции Лазаря Лисицкого «Клином красным бей белых» (это соображение было высказано в работе Дмитрия Козлова «Динамизированное объемостроение в ленинградской архитектуре 1920-х гг.», защищенной в качестве магистерского сочинения в Европейском университете в Санкт-Петербурге в 2005 году). — *Примеч. ред.*

соотнести ее с современностью. Для передачи своего видения он не мог найти фабулы.

Он собирался использовать городскую архитектуру, чтобы структурировать историю по модели Елизаветинского театра. Четыре стихии — вода, воздух, огонь и земля — определяли сюжет как геометрическую фигуру. Историческую диалектику он интерпретировал как диалектику природы, транспонировав обе в алхимические понятия. Эйзенштейн хотел создать систему гигантских соответствий: одно событие должно было отражаться в другом, малая история — воспроизводиться в большой. Сюжет основывался на принципе метафорического переноса. История класса отражалась в истории семьи; история семьи — в истории отдельного человека; индивидуальная история — в истории города; история города — в истории государства. Историю государства представляли четыре природных стихии. В «Стеклянном доме» Эйзенштейну нужно было перевести метафоры в реальные, буквальные и материальные вещи. Теперь же, в «Москве», ему предстояло преобразовать буквальные вещи в метафорические понятия. Так, четыре материальные стихии превращались в тропы, в «воздух свободы» или «огонь революции». Они преображались в геральдические эмблемы, которые манифестировали историю. Материальное становилось нематериальным, и московская архитектура должна была подчиниться этому процессу.

Фильм должен был обойтись без реальных построек (старые нельзя было использовать, новые не были готовы). Эйзенштейн собирался работать с моделями и макетами и планировал строить все декорации в павильоне, как когда-то должны были быть построены на студии декорации для экранизации «Капитала», включая пирамиды. Реальный город должен был быть заменен кинородом из фанеры. В сущности, это был фильм об истории, помещенной в мир киностудии и превращенной в игру *театральных элементов*, подменившую исторические процессы. Эйзенштейновский метод уравнивания (освобождение от монголо-татарского ига — то же, что война с Наполеоном) в конечном счете останавливал время, точнее, упразднял его вообще. История превращалась в вечную, лишенную всякого развития пьесу в театральных декорациях, в *perpetuum mobile* (еще одна отсылка к алхимии).

Оба замысла — «МММ» и «Москву» — объединяло то, что они строились вокруг внутреннего монолога. Эйзенштейн даже примерял идею доверить этот внутренний голос Ленину.

Он искал автора, который написал бы сценарий для «Москвы», но не мог никого найти. В январе 1933 года Эйзенштейн познакомился с Андреем Белым, сходил на домашнее чтение его книги «Мастерство Гоголя» и увлекся мыслями об изменениях цветовой палитры в «Мертвых душах». 27 февраля он уже вел творческий вечер Белого в Политехническом музее. Белый только что закончил свою московскую трилогию, последняя часть «Москвы» была опубликована в 1932 году, и Мейерхольд хотел инсценировать роман в своем театре. Видение Белым города как хаотичного лабиринта и смертоносной паутины мало соответствовало юбилейному проекту, и этот автор отпал.

С предложением о совместной работе над сценарием Эйзенштейн обратился к Александру Фадееву, который был близок к Сталину. В письме от 22 августа Фадеев ответил, что не может принять предложение, так как они с Эйзенштейном, которого он глубоко уважает, идут в искусстве разными путями. Кроме того, Фадеев собирался провести несколько месяцев на Дальнем Востоке. Он посоветовал Эйзенштейну обратиться к своему коллеге Петру Павленко[8]. Павленко был авантюристом. Долгое время он проработал в Китае, теперь сблизился с ГПУ и рекомендовал своим собратьям по перу наблюдать за допросами и пытками из чулана при следственном кабинете. Эйзенштейн не последовал совету Фадеева. Когда газета «Кино» напечатала сообщение, что Эйзенштейн и Фадеев подписали договор на сценарий «Москвы» и что фильм будет готов к 1 октября 1934 года, Фадеев уже отклонил предложение. К тому же дата была нереалистичной для киностудии. Поскольку фильм такого размаха невозможно было закончить так быстро, проект забраковали весь целиком.

В процессе подготовки «Москвы» Эйзенштейн воскресил свою старую американскую идею и попытался продать ее киностудии. Ему даже сопутствовал успех. 23 июля 1933 года Эйзенштейн подписал договор на сценарий «Черного консула». Это была история о восстании рабов на Гаити в XVIII веке, которое было поддержано французским революционным Конвентом и предано Наполеоном. Имела она отношение и к перерождению революционера в диктатора: поборник революции, черный раб Анри Кристоф восходил на гаитянский престол как император. Другой про-

[8] *Юренев Р.* Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод: В 2-х т. М.: Искусство, *1985–1988.* Т. 2. С. 72.

тиворечивой фигурой являлся генерал Туссен-Лувертюр, «черный Робеспьер» или «черный Наполеон». Он начинал как один из руководителей гаитянской революции, а затем стал деспотическим правителем острова; в 1802 году он был арестован по приказу Наполеона и выслан во Францию, где умер в темнице. Этот сюжет уже вдохновил ряд писателей. Эйзенштейн ссылался на «Черное величество» (1928) Джона Вандеркука и двух «Черных Наполеонов» — Перси Ваксмана и Карла Оттена (оба 1931). Когда в сентябре 1932 года от своих коминтерновских друзей Оттен узнал, что Эйзенштейн проявляет интерес к сюжету его романа, он предложил ему экранизировать свою книгу. Однако режиссер предпочел обратиться с предложением о сотрудничестве к советскому литературоведу Анатолию Виноградову, который тоже разрабатывал этот сюжет и в 1933 году опубликовал роман «Черный консул». В главной роли Эйзенштейн видел Поля Робсона. Проект застопорился, хотя Эйзенштейн выполнил распоряжение и перенес внимание с центральной фигуры тирана на Жан-Жака Дессалина — одного из адъютантов Туссена-Лувертюра. Дессалин остался преданным идее свободы и довел войну за освобождение рабов до конца. Тем не менее в 1804 году он тоже короновал себя как императора.

Летом 1933 года вновь дала о себе знать мексиканская травма. 10 мая 1933 года в Лос-Анджелесе состоялся предварительный пресс-показ «Бури над Мексикой». Авторство фильма приписывалось Эйзенштейну. Новелла «Магей», которой Эйзенштейн намеревался отвести две части, была растянута на все шесть. Короткий эпизод Синклеру удалось превратить в полнометражную ленту. Газеты напечатали восторженные рецензии Чаплина и Фэрбенкса. Синклер заявил, что Сол Лессер смонтировал фильм в полном соответствии с замыслом Эйзенштейна. Однако 14 мая газета «Los Angeles Times» написала, что без монтажа Эйзенштейна фильм превратился в «серию изысканных стоп-кадров в логичной (но традиционной) драматической последовательности». Вариант Лессера напомнил журналисту симфонию Бетховена, оркестрованную для струнного квартета, или теорию относительности, объясненную в газетной колонке.

Пресс-показ вызвал волну открытых писем, обвинений, порицаний и объяснений. В июне 1933 года Сеймур Стерн и Августин Арагон Лейва учредили Международный комитет в защиту мексиканского фильма. Они попытались запретить премьеру «Бури над Мексикой» и настоять на перемонтаже фильма. Их действия при-

вели к протестам по всей Латинской Америке, от Перу до Бразилии и Аргентины. К ним присоединилась даже румынская тюрьма в Трансильвании. Несколько осуждающих Синклера писем было отправлено в Стокгольм Нобелевскому комитету (писатель рассматривался как кандидат на Нобелевскую премию по литературе). Синклера обвиняли в варварском уничтожении творения гения. Он отбивался, доказывая, что ни один фильм Эйзенштейна не был смонтирован им самим. Синклер написал друзьям и защитникам Эйзенштейна, пригрозив распространить правду о режиссере, о которой молчал до сих пор. Он вновь повторил, что Эйзенштейн использовал проволочки в съемках с целью остаться в Соединенных Штатах, и в качестве доказательства обещал обнародовать телеграмму Сталина. Синклер утверждал, что остановил съемки только ради того, чтобы заставить Эйзенштейна вернуться в Советский Союз. Он удержал режиссера от повторения судьбы Сергея Рахманинова и Федора Шаляпина. Русские и американские коммунисты должны быть ему благодарны. В изложении Синклера сумма, которую он израсходовал на Эйзенштейна, выросла с 53 тысяч долларов до 120[9].

Эйзенштейн отправил тридцатистраничное письмо, излагающее его версию событий, журналисту Джо Фримену; он хотел, чтобы тот опубликовал его заявление. Но поскольку ортодоксально-коммунистическая газета «New Masses», в которой работал Фримен, поддерживала Синклера и его политическую кампанию против бедности в Калифорнии, Эйзенштейн получил отказ, а его письмо было переадресовано Амкино. Фримен ответил Эйзенштейну только после того, как Синклер, баллотировавшийся на пост губернатора штата Калифорния от Демократической партии в 1934 году, стал мишенью критики со стороны левых радикалов. Московская пресса проигнорировала мексиканскую историю, так как Синклер все еще являлся «другом Советского Союза».

Поскольку Фримен не ответил на его письмо, Эйзенштейн испугался, что Шумяцкий перекрыл его каналы общения с заграницей. Тогда он обратился к Луису Фишеру, московскому корреспонденту либеральной газеты «The Nation», попросив того переговорить с Синклером. Фишер телеграфировал в Пасадену, что Эйзенштейн хочет смонтировать фильм за четыре месяца, и поинтересовался, где причитающаяся Эйзенштейну доля от прибыли.

[9] *Seton M.* Op. cit. P. 250, 276, 516.

Синклер ответил, что Эйзенштейн нарушил контракт. Даже если лично он, Синклер, и хотел бы заплатить Эйзенштейну его долю, легально он не может этого сделать[10]. На тот момент фильм принес около 30 тысяч долларов. Эйзенштейн предложил, чтобы Синклер выслал ему копию негатива в счет его доли — он хотел сделать собственный вариант. Синклер отклонил и это предложение, поскольку оно ставило под удар «его» фильм. 25 июня Фишер умолял Синклера в телеграмме: если тот не примет предложение Эйзенштейна, это будет означать только то, что один художник лишает другого художника его творения. Фишер описал крайнюю подавленность Эйзенштейна, намекнув Синклеру, что Эйзенштейн может совершить что-нибудь безрассудное и покончить собой[11]. Прошла неделя, прежде чем Синклер ответил. Он сказал, что его предложение Союзкино о продаже материала остается в силе. У него нет денег сделать копию негатива; возможно, позднее прибыль покроет стоимость второго негатива для Эйзенштейна. 4 августа Фишер напомнил Синклеру о негативе; писатель не ответил. Пера Аташева передала Фишеру копии мексиканской переписки Синклера с Эйзенштейном в надежде, что тот сможет их опубликовать и использовать для давления на Синклера. Фишер наотрез отказался публиковать письма. С Эйзенштейном случилось нервное расстройство, и его отправили на Кавказ, в кисловодский санаторий.

Синклер тем временем неоднократно писал другу Эйзенштейна профессору Дана, просвещая того по поводу «извращенца» и потенциального эмигранта. Копии этих писем Дана послал в Москву. 18 августа Пера Аташева написала ему, что Эйзенштейн находится в бедственном состоянии и попросила больше не пересылать письма Синклера. Как ассистентка Эйзенштейна, она старалась его всячески защитить, подчеркивая, что режиссер исключительно ищет возможности закончить свое произведение. Это подтверждают его письма Синклеру, на которые адресат даже не потрудился ответить. Теперь, когда Эйзенштейн вернулся в Советский Союз, он не в состоянии помешать или как-то повредить прокату фильма, так что тревоги Синклера на сей счет беспочвенны.

Международный комитет в защиту мексиканского фильма потребовал, чтобы Синклер прекратил подрывать положение

[10] *Seton M.* Op. cit. P. 275.
[11] Ibid. P. 276.

Эйзенштейна в Советском Союзе своими заявлениями об извращенности и вероломстве русского режиссера. В сентябре 1933 году нью-йоркская премьера «Бури над Мексикой» прошла без инцидентов, несмотря на протесты и большие силы полиции, стянутые к кинотеатру. Тем временем Синклер позволил Солу Лессеру смонтировать второй фильм, «День мертвых». Анонсы фильма он напечатал на бумаге, оставшейся от предвыборной кампании.

В сентябре Эйзенштейн уехал из Кисловодска в столицу Кабардино-Балкарии Нальчик, бывшую русскую крепость в предгорьях Кавказа. Бетал Калмыков, первый секретарь обкома и друг Исаака Бабеля, поселил Эйзенштейна в партийном санатории и спросил, не хочет ли режиссер принять участие в автопробеге. Республика только что объявила конкурс проектов на строительство столицы. Эйзенштейн просмотрел их, высмеял и набросал несколько собственных. Его наброски принимали во внимание гористый ландшафт и имитировали форму национального головного убора. Эти любительские занятия архитектурой были, похоже, сублимацией его приостановленного фильма «Москва».

Вернувшись с Кавказа, Эйзенштейн возобновил преподавание в ГИКе. Он читал лекции по композиции в кино и литературе. Он выбрал сцены из «Преступления и наказания» Достоевского и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова, где сцены убийства разыгрываются в тесных пространствах. В декабре режиссер планировал вести в ГИКе англоязычный семинар. Среди подавших заявки были американец Джей Лейда, англичанин Герберт Маршалл, а в 1936 году — ирландец Сэмюэль Беккет.

Русским студентам уроки английского давала Айви Литвинова, жена народного комиссара иностранных дел Максима Литвинова. Эйзенштейн часто бывал у нее дома и на даче.

Поговаривали, что Эйзенштейн перестал работать и забросил все планы. Его заработок был теперь скромным по сравнению с коллегами. Зарплата в ГИКе (792 рубля) втрое превышала заработок инженера, но составляла всего лишь десятую часть от ежемесячного дохода Мейерхольда. Бывший некогда центром внимания, Эйзенштейн оказался списан теперь со счетов. В те годы Борис Пастернак сказал ему, что он похож на «неубранную церковь»[12]. В высших эшелонах против него плелись интриги; во главе их стоял Борис Шумяцкий, которого Эйзенштейн явно раздражал своим

[12] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 287.

высокомерием и легкомысленными остротами. В глазах сильных мира сего революционный художник превратился в «буржуазного реакционера».

Напоминание о прошлых заслугах Эйзенштейна неожиданно пришло из Германии. В феврале 1934 года в речи, произнесенной в берлинской «Кроль-Опере», Геббельс потребовал от немецких художников национал-социалистического «Потемкина». Два года спустя его желание было исполнено. Карл Антон снял «Weiße Sklaven» («Белые рабы») — фильм, изображавший восстание русских матросов 1905 года с точки зрения офицеров. 9 марта 1934 года Эйзенштейн ответил на речь Геббельса открытым письмом в «Литературную газету», которое было переведено и перепечатано в журнале «Film Art» и немецкой эмигрантской газете «Pariser Tageblatt». Эйзенштейн в сущности отказывал нацистскому «казенному» искусству в экзистенциальном праве называться искусством. «Правда и национал-социализм несовместимы», поскольку, писал он, этот режим основан на лжи (как явствует из процесса над Димитровым), презрении к человечеству и массовом терроре. А произведение искусства достигает подлинности лишь тогда, когда «удается художнику понять, почувствовать и передать творческий порыв самих масс»[13]. В те годы Эйзенштейн, как и Мейерхольд, верил, что фашизм вскоре уничтожит сам себя и что немецкий пролетариат покажет, кто является «субъектом истории». Его аргументы против искусства на службе у чиновников нацистской партии и его защита советского искусства оттенялись жуткими событиями 1934 года. Всего лишь два месяца спустя был арестован Осип Мандельштам; позднее он совершил в тюрьме попытку самоубийства.

Вскоре после этого американский критик и переводчик Троцкого Макс Истмен опубликовал свой труд «Художники в форме: Этюд о литературе и бюрократии»[14]. На Западе книга стала сенсацией и вызвала скандал в Москве. Автор резко критиковал советский государственный аппарат, уничтожающий русских писателей, причем то была критика хорошо осведомленного человека. По всему миру обсуждавшие книгу ставили знак равенства между спо-

[13] *Эйзенштейн С.М.* О фашизме, германском киноискусстве и подлинной жизни. Открытое письмо германскому министру пропаганды доктору Геббельсу // Литературная газета. 9 марта *1934* (См.: *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. Т. 5. С. 228).

[14] *Eastman M.* Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism. New York: Knopf, *1934*.

собами, каким национал-социалисты и русские коммунисты используют своих художников. В результате 18 июля 1934 года Карл Радек был вынужден ответить в «Известиях». Он отверг выдвинутые Истменом обвинения, указав на концентрационные лагеря и сжигание книг в Германии. Там поэтов уничтожают физически, тогда как в Советском Союзе их лишь активно заставляют участвовать своим искусством в строительстве социализма. В своей полемике Радек по сути сводил на нет направленный против Геббельса аргумент Эйзенштейна, согласно которому искусство невозможно создавать под давлением партии. Впрочем, никто, похоже, не обратил внимания на связь между двумя выступлениями. Даже сам Эйзенштейн открыто не признал этот диссонанс; в конце концов, все свои фильмы в 1920-е он сделал по приказу партии.

Если на Западе к Эйзенштейну по-прежнему прислушивались, то на родине его все больше и больше игнорировали. 18 ноября 1934 года, вскоре после премьеры «Чапаева», снятого студентами Эйзенштейна Сергеем и Георгием Васильевыми, в «Литературной газете» была опубликована статья Шумяцкого под названием «Лучший советский фильм». Он резко критиковал Эйзенштейна, который часто жаловался, что бюрократический аппарат и устаревшая театральная эстетика тормозят развитие советского кино. Эйзенштейн ответил в открытом письме редактору, которое так и не было напечатано: «Картина моего поведения представлена... в манере театрального карбонария, члена мафии или Эль Капоне... Можно подумать, что дело шло по крайней мере о заговоре... взорвать Потылиху или Главное управление...»[15]

Фильм Александрова «Веселые ребята» был закончен летом 1934-го. Критики разругали картину как слащавый китч, однако Сталин оценил ее весьма высоко. Александров мгновенно выдвинулся в число режиссеров, которым больше всех благоволили. Бывший ассистент Эйзенштейна узурпировал его место. Иностранные журналисты, приезжавшие когда-то брать интервью у Эйзенштейна, общались теперь с Александровым. Это лишь подтверждало общее мнение, что Эйзенштейн выдохся.

В 1933–34 годах между Малой Никитской и Поварской, сразу же за Домом кино, выстроили новый дом для кинематографистов. Александров взял на себя руководство кооперативом. Квартиры были очень удобными, с просторной планировкой. Эйзенштейн

[15] *Юренев Р.* Указ. соч. Т. 2. С. 81.

собирался получить в новом доме две квартиры: трехкомнатную для себя и однокомнатную для матери. Юлии Ивановне приходилось туго. Она больше не хотела и не могла жить одна в Ленинграде. В 1934 году в ее квартире провели обыск; все оставшиеся золотые и серебряные вещи были конфискованы. Эйзенштейн поддерживал ее, платя 300–500 рублей в месяц; точная сумма зависела от его заработка. Он попросил мать пойти к Шумяцкому и походатайствовать о квартирах. Он посоветовал ей рассказать о его депрессии, расписать его мрачное настроение[16], так как Шумяцкий был одним из тех, от кого зависело окончательное решение, получит ли Эйзенштейн квартиру. Квартиру он не получил.

Он потерял роль ведущего режиссера своей эпохи. С 1929 года не вышло ни одного его фильма; его присутствие в обществе свелось к нулю; он был всего лишь преподавателем в киношколе.

В 1934 году Иван Аксенов попытался вернуть своего старого друга в центр внимания и написал о нем монографию. Эйзенштейн отредактировал несколько вариантов рукописи, превратив свою жизнь в легенду, но книга так и не увидела свет при жизни режиссера[17].

Удивительно, что Эйзенштейну, самому политически ангажированному режиссеру двадцатых годов, позволили по возвращении на родину жить такой аполитичной жизнью. Это стало возможным только потому, что 1932 и 1933 годы принесли с собой короткую либеральную передышку. Волна арестов в 1933-м пошла на убыль, многих выпустили из тюрьмы. Даже лидерам запрещенной оппозиции, Льву Каменеву и Григорию Зиновьеву, разрешили вернуться в столицу. В 1934 году Бухарин был понижен в должности до редактора «Известий» — это означало его уход из политики. Он попытался превратить искусство в последнее прибежище свободной личности: на фоне легкой победы фашизма в Германии это красноречиво свидетельствовало об отчаянии Бухарина, наблюдавшего крушение своих утопий.

После возвращения Эйзенштейн с трудом приспосабливался к новым правилам поведения. Его одежда, и та выглядела экстравагантной. Москвичи одевались теперь подчеркнуто строго: темные костюмы и галстуки были обязательны. Ворсистый желтый

[16] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1551. Л. 24.

[17] Первая публ.: *Аксенов И.А.* Сергей Эйзенштейн. Портрет художника / Общ. ред., послесл. и комм. Н.И. Клеймана. М.: Киноцентр, *1991*.

пиджак из твида, который он привез из Америки, бросался в глаза. Людям Эйзенштейн казался высокомерным, скрытным, циничным и недружелюбным.

За время его отсутствия сформировался образ нового советского художника как открытого, не ведающего сомнений человека. Ведущие режиссеры, вроде Пудовкина и Довженко, ездили по стране, посещали колхозы и заводы, встречались с рабочими. Мейерхольд выступил с речью на торжественном пуске Днепровской гидроэлектростанции — Днепрогэса. Когда Пастернак вернулся из подобной поездки по колхозам в 1932 году, ему понадобилось длительное время, чтобы отойти от увиденного. В Москве художников прикармливали, выдавали им особые пайки — испанские апельсины, редкие сорта рыбы, — выделяли дачи, квартиры, автомобили. В это же время крестьяне пухли от голода, на «великих» стройках игнорировались самые элементарные потребности рабочих. В августе 1933 года делегацию из ста двадцати писателей направили на Беломоро-Балтийский канал с целью создания документального свидетельства о ходе строительства. Под их пером биографии принудительно согнанных рабочих — уголовников и «врагов народа» — должны были превратиться в романы, пьесы, стихи. Эйзенштейн был избавлен от появлений *перед* и встреч *со* строителями социализма. Он не мог произносить пламенных речей, потому что у него не было фильма, который бы наглядно их подтверждал. У него были лишь «тлетворные взгляды на киноискусство». Пока его коллеги-художники совершали хождение «в жизнь», депрессия и сердечные приступы обеспечили Эйзенштейну восстановительный период на курорте. Он старался избегать любых светских мероприятий даже в тесном кругу друзей. Жену Луиса Фишера Маркушу задело, что Эйзенштейн уклонялся от ее приглашений. Поползли слухи, что Эйзенштейн интересуется только собой, своими идеями и монтажом.

Коллеги испытывали полное безразличие к его теориям. Два режиссера, Михаил Калатозов и Сергей Бартенев, опубликовали статью, в которой резко критиковали практику монтажа[18]. (Их нападение Эйзенштейн назвал «вылазкой классовых друзей».) Дабы примирить «Потемкина» с сомнительными теориями монтажа, критики перетолковали причины успеха фильма. «Потемкина» создал

[18] *Калатозов М., Бартенев С.* Образ и драматургия в творчестве С. Эйзенштейна // Кино. 16 июня *1933*. С. 3.

не монтаж Эйзенштейна, а хорошо продуманный сценарий. Сценарий, в свою очередь, строго следовал логике реальных событий, это означало, что конкретный автор фильма не важен. «Потемкина» создала сама история. Иными словами, у Эйзенштейна отобрали последнее, что у него оставалось, — его самый знаменитый фильм.

Эйзенштейн обвинял советский кинематограф в том, что он полностью подпал под влияние театра. Мейерхольд посоветовал ему поставить театральный спектакль, желательно оперу. 20 августа 1934 года Эйзенштейн демонстративно заявил, что идет в Театр Революции ставить «Москву-2» по пьесе Натана Зархи, писателя, известного прежде всего своими киносценариями. «Красная газета» в Ленинграде даже напечатала интервью, озаглавленное «Почему я ушел из кино»[19].

Ситуация складывалась парадоксальная. Ему не позволили сделать фильм «Москва»; он критиковал кинематограф за то, что тот слишком похож на театр. И поэтому он решил работать в театре и поставить пьесу о Москве, написанную одним из сценаристов Пудовкина?! Премьера была назначена на январь 1935 года. С Театром Революции его связывало только одно: там работали его друзья и соседи Максим Штраух и Юдифь Глизер.

В пьесе было шесть персонажей: пятеро людей и каменный гость. Сюжет строился на столкновении живого человека с монументом — ситуация, которую Эйзенштейн нашел в чем-то автобиографической. Герою, рабочему-ударнику, возводят на Пушкинской площади памятник, прямо по соседству с памятником Пушкину — автору «маленькой трагедии» о Дон Гуане и каменном командоре. После этого жизнь рабочего выходит из-под контроля. Все — жена, коллеги, он сам — сравнивают реальную личность с его памятником. Если он хочет выпить, он должен теперь спрашивать себя, а одобрит ли это памятник. Он живет в постоянном конфликте со своим супер-эго и с трудом может осмыслить это столкновение социального и индивидуального.

На лекции в киношколе Эйзенштейн сказал, что когда узнал о теме — человек и его памятник — он понял, что эта пьеса для него. Одновременно он со своими студентами приступил к репетициям шекспировского «Юлия Цезаря», трагедии, в которой ценность личности обусловлена тем, насколько успешно она актер-

[19] «Почему я ушел из кино». Беседа с С. Эйзенштейном // Вечерняя Красная газета. 22 августа *1934*. С. 2.

ствует на подмостках истории. В «Москве-2» ту же тему он хотел решить в комическом ключе. Пьесе предстояло продолжить путь к новым формам поведения в традиции Третьякова с его «Хочу ребенка!». Но Эйзенштейну везло лишь с апокалиптическими трагедиями о крушении старого мира. Его попытку сделать комедию о строительстве мира нового ждала иная судьба.

Эйзенштейн и Зархи вместе работали над фабулой. Диалоги еще не были закончены, когда в 1935 году Зархи погиб в автомобильной катастрофе. Пудовкин, который сидел за рулем, выжил. Главный режиссер театра Алексей Попов отменил незаконченную пьесу.

Эйзенштейн вновь оказался за письменным столом. Он изучал «Алису в стране чудес» Льюиса Кэрролла и попросил своих друзей на Западе посылать ему любую дополнительную литературу, какую им удастся найти. Он работал над учебником «Режиссура», книге об искусстве мизансцены, начиная с июня. Простую ситуацию — солдат возвращается с фронта — он развивал в разных жанрах: экспрессионистская драма, бытовая комедия, высокая трагедия. Используя тщательный, рациональный подход к творческому процессу, он сможет в итоге найти единственно возможное художественное решение для каждого жеста, каждой детали. В учебнике, как и в своем курсе режиссуры, он применял классический сократический метод.

В дни, предшествующие Съезду писателей, Эйзенштейн посетил Горького. Горький посоветовал ему тему для фильма — судьба беспризорников — и вызвался собственноручно написать сценарий. Горький уже предлагал эту тему чуть ли не всем кинорежиссерам, с которыми встречался. Эйзенштейн отказался. Он недолюбливал сентиментальность и его не интересовали сочинения и взгляды Горького на воспитание нового человека. С 17 августа по 1 сентября 1934 года Эйзенштейн участвовал в Съезде писателей.

Карл Радек выступил на съезде с речью, все детали которой Сталин одобрил заранее. В ней осуждался весь западный модернизм, включая внутренний монолог. Джойс был объявлен упадочным писателем; через год был остановлен перевод септологии Пруста «В поисках утраченного времени».

Съезд стал важнейшим событием не только для писателей. Именно на нем был взят курс на новое понимание искусства и художников, включая кино и кинорежиссеров. Андре Мальро выразил недоумение в связи с тем, что советские чиновники доверяют

преступникам больше, чем художникам. Искусство не имеет ничего общего с выполнением директив; его задача — свободное воображение и эксперимент. Неожиданно съезд принес Эйзенштейну предложение работы, поступившее от Мальро и спасшее его от забот о хлебе насущном: Эйзенштейн испытывал не только творческий, но и финансовый кризис. Пере даже пришлось продать его серебряные и медные вещи. Договор со студией Межрабпом на работу в качестве главного консультанта над экранизацией «Условий человеческого существования» Мальро пришелся как нельзя кстати. Ставить картину должен был Альберт Гендельштейн. После съезда Эйзенштейн с Бабелем и Мальро работали над сценарием. Они обсуждали этнографические подробности с китайским эмигрантом, поэтом Сяо, который высмеял развесистые клюквы Мальро. В марте 1935 года Мейерхольд должен был поставить его роман на сцене. Эренбург даже успел перевести книгу, но проект не был осуществлен. Фильм тоже остался лишь на бумаге.

Эйзенштейн подписал дополнительные выгодные договоры на работу сценаристом-консультантом с различными украинскими киностудиями. Эти договоры обеспечили ему тысячу рублей в месяц плюс возмещение расходов на поездки. Весь сентябрь он провел в Крыму; посетил он и Одессу. Мари Сетон приехала его повидать; они провели совместный отпуск в Ялте, чего Эйзенштейн не делал уже 17 лет. Они делили номер в доме отдыха Ялтинской киностудии, но отношения между ними оставались платоническими.

Как-то вечером к ним постучался Пудовкин и попросился у них переночевать: в его номере было полно клопов. Эйзенштейн разнервничался, но поскольку Мари Сетон не возражала, он разрешил Пудовкину спать на диване. Пудовкин оценил ситуацию; утром он посоветовал Сетон забыть об Эйзенштейне. Эйзенштейн, со своей стороны, решил, что обязан объяснить Сетон особенности своей сексуальности.

Позднее Сетон включила его самоанализ в свою книгу. Эйзенштейн рассказал ей об амбивалентных отношениях с матерью, о романтично-буржуазных отношениях с актрисой, которую позднее соблазнил Александров; о встрече с проституткой, которую в шутку послали ему друзья; о своем страхе и отвращении к сексу. Он рассказал ей о своем давнишнем интеллектуальном интересе к гомосексуальности и о том, как он разрешал свои конфликты с помощью сублимации — утешение, которое открылось ему в портре-

те Леонардо, нарисованном Фрейдом[20]. «Мои наблюдения привели меня к выводу, что гомосексуальность — это во всех смыслах регресс, возвращение к состоянию, когда размножение происходило делением клетки. Это тупик. Многие говорят, что я гомосексуалист. Я никогда им не был, и я бы сказал Вам, если бы это была правда. Я никогда не испытывал никакого желания такого рода, даже к Грише, хотя, полагаю, у меня есть бисексуальные наклонности — как у Золя и Бальзака — в интеллектуальном смысле»[21]. Здесь есть примечательная обмолвка. В позднейших дневниках за 1943–47 годы любовное соперничество с Гришей по-прежнему играет важную роль, однако женщина становится заменяемой. В одном месте Эйзенштейн упоминает Веру Янукову[22], а чуть позже — Ирину Мейерхольд[23]; речь в обоих случаях идет на самом деле о предательстве Гриши. Эйзенштейн даже считал, что придуманная влюбленность князя Курбского в жену Ивана Грозного Анастасию в «Иване Грозном» воспроизводит мучительную ситуацию между ним самим (Иван) и Гришей (ложный друг).

Мари Сетон поверила Эйзенштейну, приняв за чистую монету его рассказы о подавленных эротических переживаниях, отдававшие бульварно-романтическим чтивом. Поведала она и ряд конкретных наблюдений из быта Эйзенштейна, отметив, что тот не пил чай (в отличие от большинства русских) и не держал дома вина и сладостей. Поездки в Крым были единственной роскошью в его жизни. Он спал в ночной рубашке, а днем ходил в пижаме — Сетон подарила ему алую и голубую шелковую пару. Монтегю присылал ему из Лондона носки и сорочки. Эйзенштейн считал свой собственный вкус в одежде слишком вульгарным, а свое полное тело нелепым.

В те годы браки с иностранками — обычно с англичанками и американками — были не так уж редки, как мы сегодня привыкли

[20] *Seton M.* Op. cit. P. 305.

[21] Ibid. P. 134

[22] «В это время оба мы с Александровым были влюблены (и даже больше!) в Янукову» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 268. Л. 20).

[23] «10–16 июня 1947 года. Автобиографизм в Иване. Курбский — Гриша. Даже по типажу. Бровь Названова — под крестом — exactly Grisha's [точно как у Гриши]. Предательство принципов, лелеемых вместе (как казалось) — в киноэстетике. Предательство (Вес[елые] Ребята) — предательство меня (перед Бор. Зах. [Шумяцким] par excellence перед юбилеем 1935 г.). Even more profound [и еще глубже]: надуманный вовсе эпизод "романа" с Анастасией (сейчас впервые) мне кажется reproduction нашей с Ириной Х. [Хольд/Мейерхольд], отбитой им у меня» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1179. Л. 6).

думать. У Пудовкина был роман с английской танцовщицей, которая последовала за ним в Москву, однако он не хотел разводиться с женой. У драматурга Александра Афиногенова была американская жена; даже нарком иностранных дел Литвинов был женат на англичанке. Эйзенштейн же вступил с Мари Сетон в «платоническую связь». Сетон внимательно его слушала и хотела помочь ему с мексиканским фильмом. В 1939 году она реализовала это желание, смонтировав вариант под названием «Time in the Sun» («Время под солнцем»). В 1952 году она написала первую биографию, вышедшую после смерти Эйзенштейна.

Эйзенштейн нуждался в Сетон — преданной иностранке, которая присылала ему книги. Список его пожеланий был длинным и продуманным. Его интересовали новые книги по психологии и истории искусства, недоступные в Советском Союзе. Он привык к возможности покупать книги, потому что печатался за границей. К осени 1934 года разорились его главные издатели — «Experimental Cinema» и «Close Up». Так что его отношения с Мари Сетон носили в том числе и прагматичный характер: она была окошком в большой мир из тюрьмы, в которую превратилась родина.

В октябре Эйзенштейн вернулся в Москву и продолжил работу в киношколе. Он подготовил новый цикл лекций и был представлен новым студентам, в число которых вошли Джей Лейда и Герберт Маршалл. Но большинство слушателей составляли дети рабочих и крестьян. Их образование было минимальным, они плохо знали историю искусства и не обладали чувством композиции. Их знание литературы и театра оставляло желать лучшего.

Эйзенштейн считал, что сначала следует поработать над развитием их личности, тела и духа, научить их воспринимать вещи. В течение двух лет он вел программу, направленную на обучение режиссеров, напоминавшую скорее план по формированию ренессансной личности. Эйзенштейн превратил занятия в увлекательный процесс. Он не снижал уровень преподавания, не подстраивался к низкому уровню аудитории. Напротив, он использовал студентов для проверки своих идей и теорий.

Каждая лекция, каждый семинар превращались в грандиозный спектакль, яркое театральное представление, диспут в форме сократического диалога, ведущий к кульминации — постановочному решению сцены. Эйзенштейн провоцировал своих студентов и подшучивал над ними. Он предъявлял им огромные требования, еще более усложнявшиеся нестандартностью его мышления.

Он растерял свиту из преданных ассистентов, смотревших на него снизу вверх и готовых сделать для него все что угодно. Их заменили студенты. С ними он мог по-прежнему обсуждать драматичный материал, который почти полностью исчез из современности. Они проходили Достоевского (постепенно подпадавшего под действие идеологических табу), историю гаитянского революционера, ставшего диктатором, которая не подошла для советского кино 1930-х годов, «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова, повествующую об эротической страсти и преступлении. Он не мог использовать этот материал для создания фильмов, так как страдание, смерть, несчастье и эротизм были исключены из искусства. Искусство в мире «снаружи» моделировало людей, не ведающих сомнений и всегда имеющих готовый ответ на все непростые вопросы жизни: там не было места для Гамлета или Фауста. В аудитории-убежище ГИКа (в 1934 году ставшего ВГИКом) Эйзенштейн хранил старые идеи о личности и противоречивой природе искусства.

Пера Аташева взяла на себя нелегкий труд быть слушательницей и помощницей Эйзенштейна. Она собирала информацию по всем темам, которые его интересовали. Она таскала домой книги из библиотеки, заботилась о его переписке и вела переговоры с издателями. Она перепечатывала его статьи и под диктовку исписывала страницу за страницей. Кроме того, она работала его ассистенткой во ВГИКе и собирала конспекты его лекций в машинописный том, который Эйзенштейн потом редактировал. Без ее помощи Эйзенштейн никогда бы не закончил свою книгу по режиссуре.

27 октября Эйзенштейн и Пера Аташева поженились. Решено было скрыть этот факт от Юлии Ивановны. Они продолжали жить раздельно, их отношения оставались платоническими; они даже обращались друг к другу на «Вы». Брак был заключен уже тогда, когда малейший намек на нежную дружбу между ними остался в прошлом. Эмоционально они отдалились еще до отпуска, который Эйзенштейн провел в Крыму с Мари Сетон, — вопрос о ревности не стоял. Тем не менее все житейские проблемы в быту этого большого ребенка решала Пера. Она оставалась его честной домохозяйкой, суррогатной матерью, сестрой и нянькой. Сексуальные отношения означали бы инцест. Поэтому их и не было.

19 ноября 1934 года Эйзенштейн подарил Пере на день рождения свой фотопортрет с посвящением, в котором признавался, что в этот день он всегда будет благодарен предкам.

В те годы (и позднее) выдвигалось немало догадок о причинах этого странного брака. Одним из объяснений мог быть принятый 1 марта 1934 года закон, по которому мужеложство объявлялось преступлением. До этого карались лишь развратные действия или сожительство с несовершеннолетними. Отныне гомосексуальность *per se* стала наказуема и за нее можно было получить до восьми лет тюрьмы или лагерей. В январе произошли массовые аресты гомосексуалистов в Москве, Ленинграде, Одессе и Харькове — большинство арестованных были художниками. Конферансье Александр Алексеев получил два года — слухи о приговоре облетели весь артистический мир. 23 мая 1934 года Максим Горький опубликовал в «Правде» статью, осуждавшую мужеложство как «социально преступное явление», развращающее пролетарскую молодежь и возможное лишь в буржуазных странах: «Уже сложилась саркастическая поговорка: "Уничтожьте гомосексуализм — фашизм исчезнет!"». Нарком юстиции Николай Крыленко не просто приравнял мужеложство к вырождению, он рассматривал его как контрреволюционную деятельность. Гомосексуальность превратилась в политическое преступление, подпадавшее под юрисдикцию органов государственной безопасности.

Год спустя, 17 октября 1935-го, вышло постановление, объявлявшее хранение порнографических материалов незаконным и наказуемым тюремным заключением сроком до пяти лет. Рисунки Эйзенштейна могли подпасть под эту категорию. Он помнил, как у него когда-то на границе замерло сердце. Таможенники листали том де Сада, принадлежавший Эйзенштейну. К счастью, он еще не успел его прочитать, и иллюстрации были не разрезаны. Эйзенштейн избежал скандала только благодаря невежеству таможенников: они никогда не слышали о маркизе. Невинность советских людей в вопросах эротики и заново открытый идеал моногамной семьи охранялись теперь так же строго, как идеологическая чистота.

Даже если Эйзенштейн был всего лишь латентным гомосексуалистом, слухи о его «ненормальности» распространялись не только в американских или мексиканских кругах. Как женатого человека, его было бы труднее шантажировать.

В этот период Эйзенштейн вновь углубился в проблему экстаза. Он не стремился проникнуть в тайны бессознательного, как это делали сюрреалисты. Наоборот, он искал измененные состояния сознания, вызываемые наркотиками, оргазмом или — искусством. В последнем случае, ритм, цвет и образ действовали как разновид-

ность наркотика, притупляющего дневное сознание. Переживание охваченных единым движением масс, многократно усиленное кино, также оказывало мощное эротическое воздействие. Поскольку сам Фрейд не занимался подобными парапсихическими состояниями в русле классического психоанализа, Эйзенштейн обратился к одному из «предавших» его учеников. В июле 1934 года он написал письмо фрейдомарксисту Вильгельму Райху с просьбой прислать ему экземпляр его книги об оргазме[24]. Райх, который к тому времени жил уже в изгнании в Копенгагене, ответил сразу: «Мне было особенно приятно услышать от товарища, преуспевшего в сфере искусства, что оно в огромной степени связано с центральной проблемой живого вещества — с оргазмом»[25]. В «Потемкине», считал Райх, Эйзенштейн достиг оргиастического действия через ритм, «являющийся прямым продолжением биосексуального базисного ритма». Режиссер сделал кинематографичными «рациональные идеи коммунизма», соединив их с биологическим ритмом. Немецкий композитор Ганс Эйслер, с которым Райх обсуждал этот вопрос, отверг любое соответствие между музыкой и сексуальностью. Интерес Эйзенштейна к оргазму был связан с его исследованием экстатического состояния. Для Эйзенштейна, однако, секс являлся всего лишь «полустанком», мимолетным, пусть и «самым расхожим» переходом к экстазу (чем-то для повседневного использования). Искусство, с другой стороны, предлагало куда более интенсивный экстатический опыт. Искусство десексуализировало и социализировало экстаз, хотя во многом оно же и подавляло логические способности разума. «Vielleicht ist meine persönliche “Reinheit” das, was mir die Möglichkeit gibt, dieses im wissenschaftlichen Vorteil so Wichtige durchzuführen — diesen Grundbegriff zu desexualisieren und Sex als eines der und nicht als primär einziges darzustellen», — записал Эйзенштейн десять лет спустя в свой дневник[26].

В ноябре 1934 года Эйзенштейну наконец дали четырехкомнатную квартиру в Доме работников кинематографии рядом со

[24] Имеется в виду книга Райха: *Reich W.* Die Funktion des Orgasmus. Zur Psychopathologie und zur Soziologie des Geschlechtslebens. Vienna; Leipzig, *1927*. Подробнее о письме см.: Screen. *1981*. Vol. 22. No. 4. P. 79–86.

[25] Screen. *1981*. Vol. 22. No. 4. P. 81.

[26] «Может быть, именно моя “невинность“ позволила мне осуществить столь важное в научном плане — десексуализировать основное понятие и не представлять секс как нечто первичное и единственное» (январь 1944 г. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 256. Л. 50).

студией на Потылихе. Тогда это было на самом краю города. (Здание снесли в конце 1950-х, когда Москва расширялась на юго-запад и улицы расширялись вместе с ней). Режиссер предложил Мари Сетон переехать к нему и пообещал, что ее там всегда будет ждать своя комната. Она согласилась.

В середине декабря 1934 года в Москву приехали Поль Робсон и его жена. Мари Сетон договорилась о встрече. Эйзенштейн с Робсоном легко нашли общий язык с первой же минуты знакомства: их объединял филологический интерес к мифологическим формам мышления. Когда Робсон узнал об исследованиях Эйзенштейна, он порекомендовал ему недавно вышедшую книгу французского синолога Марселя Гранье «La Pensée chinoise» («Китайское мышление»). 26 декабря, на второй день европейского Рождества, Эйзенштейн пригласил всех на традиционную индейку. Накануне Нового года Эйзенштейн устроил в Доме кино на Поварской прием в честь Робсона. Гость исполнил две песни Мусоргского.

К концу года ситуация внезапно стала зловещей. 1 декабря был убит Сергей Киров, крупный политический деятель, первый секретарь Ленинградского обкома. В тот же день — точно по заранее разработанному плану — были введены особые суды. Они имели право выявлять «террористов» и в течение десяти дней — без какого-либо судопроизводства, без апелляций и опротестований — приговаривать обвиненных к высшей мере наказания, после чего приговор тут же приводился в исполнение. Убийцу Кирова и еще 13 человек немедленно приговорили к смерти и казнили. Было ли к устранению Кирова причастно ГПУ (в 1934 году переименованное в НКВД) — остается неясным до сих пор. Как бы то ни было, его убийство стало удобным поводом для начала широкой волны террора. В качестве официального объяснения террористического акта выставили заговор оппозиции, возглавляемой бывшими вождями партии Зиновьевым и Каменевым. 6 декабря газеты напечатали списки казненных членов «контрреволюционных террористических организаций» в Москве и Ленинграде. Были арестованы и высланы десятки тысяч невинных людей. Каменева и Зиновьева арестовали 16 декабря (сообщение в прессе появилось 22 декабря) и 18 января вынесли приговор. В это время Большой театр принимал Всесоюзное совещание работников советской кинематографии, на которое съехались все ее «видные представители».

1935
В башне из слоновой кости

Совещание проходило в главном зале Большого театра. Значимость этого события и его идеологический курс сопоставимы со Съездом писателей, который собирался за шесть месяцев до этого. Съезд писателей объединил всех советских работников литературы в один союз с единой платформой. Чтобы контролировать работников кинематографии, партии не требовалось создавать союз. Строгая и предельно централизованная организация кинопроизводства и без того означала, что промышленность контролируется сверху. 11 января передовицы «Правды» и «Известий» пестрели поздравительными телеграммами Сталину и приветственными словами самого вождя. На второй странице «Правды» помещались снимки советских деятелей киноискусства. Фотографии Пудовкина, Козинцева, Трауберга и братьев Васильевых сопровождались подписью «режиссер». Подпись под фотографией Эйзенштейна гласила: «Крупнейший кинорежиссер».

Открыл совещание Сергей Динамов, партийный чиновник, руководивший культурой, критик, писавший о современной английской и американской литературе. Его вступительная речь длилась почти четыре часа; Динамов утверждал, что Эйзенштейн в своей жизни поставил только один великий фильм — «Броненосец "Потемкин"». С тех пор он делал только плохие картины и тратил время на путаную формалистическую теорию монтажа, из плена которой советский кинематограф начинает освобождаться только сейчас. К тому же последние пять лет Эйзенштейн хранил молчание обо *всех* великих достижениях советской жизни и советского кинематографа. Однако именно он стал вторым докладчиком. Эйзенштейн не стал объяснять, почему за последние шесть лет он не снял ни одного фильма, ни словом не обмолвился он и о Мек-

сике. Он постарался защитить свою оценку развития советского кинематографа и представить результаты своих научных исследований, которые считал более важными, чем создание фильмов. Он был твердо убежден в значимости своей теоретической работы и ее практической пользе. Конечная цель его поисков заключалась в том, чтобы вывести точную формулу для создания абсолютно действенного и абсолютно гениального произведения искусства. Мари Сетон, по-прежнему гостившая в Москве — у Афиногеновых, утверждала, что теория казалась Эйзенштейну тогда важнее, чем любой фильм, который он мог бы сделать. Он собирался одновременно писать сразу несколько книг[1].

Еще до поездки на Запад Эйзенштейн обсуждал свой исследовательский проект с Александром Лурия и Львом Выготским. Он хотел, чтобы в разработке проекта принял участие и Николай Марр. Он собирался применить научный метод эксперимента к изучению искусства (особенно кино), которое рассматривал теперь как отпечаток различных форм мышления, и объяснить эстетику под углом зрения психологии и культурной антропологии. Но до сих пор Эйзенштейн осуществлял практическую работу над своим замыслом в одиночку. Лишь некоторые вопросы он обсуждал с Выготским, но безвременная смерть ученого в 1934 году оборвала консультации. Размышления Эйзенштейна о суггестивном воздействии искусства привели его к выводу, что в кульминационный момент экстаза искусство возбуждает аффект, который ведет воспринимающего к более ранним формам мышления (в терминах Эйзенштейна — «чувственному мышлению»). Он полагал, что этот аффект лишает человека способности проводить различия между субъективным и объективным и ведет к потере чувства реальности, парализуя способность мыслить здраво. Искусство, следовательно, оказывает воздействие, сходное с воздействием алкоголя и наркотиков, близкое к симптомам шизофрении, и может ввергнуть воспринимающего и самого создателя «в самые глубинные тартарары примитивного варварства» — в культурный регресс. На гипотезу Эйзенштейна повлиял возврат к иррациональным мифологическим практикам двух самых прогрессивных и революционных европейских стран — взрыв массового психоза и истерии в Германии и Советском Союзе. Сказался на этой теории и мексиканский опыт. Кризис, последовавший за этим озарением, был настолько жесто-

[1] *Seton M.* Op. cit. P. 298–299.

ким, что в 1933–34 годах Эйзенштейн готов был оставить эту «постыдную деятельность» — искусство. Он обсуждал эту дилемму с Выготским, но тот все же отсоветовал ему совершать подобный радикальный шаг[2].

Много времени Эйзенштейн посвящал изучению религиозного мистицизма, духовного опыта Якоба Бёме, видений святой Терезы Авильской, пособий Игнатия Лойолы, чьи конкретные указания по достижению вершин чувственного переживания обнаруживали в нем изощренного режиссера. Эйзенштейн изучал магическую практику, символические формы и ритуалы. Детективные романы он трактовал как современную форму мистерии: вспышка озарения приводит сыщика к установлению причинных связей между цепочкой внешне несвязанных деталей, следов и событий.

В своей длинной речи Эйзенштейн изложил суть своих размышлений. Для иллюстрации своей гипотезы он использовал несколько четких примеров:

1. Режиссер хочет дать зрителю понять, что корабельный врач погиб. Но вместо того, чтобы показывать прибитое к берегу тело, он фокусирует внимание на пенсне врача для максимально интенсивного воздействия (см. «Броненосец “Потемкин”»)[3].

2. Король Лир сходит с ума. Его «внутренней буре [...] вторит буря в степи, бушующая вокруг него на сцене», — это обеспечивает максимально интенсивное воздействие[4].

3. В первом варианте рукописи известной повести Гоголя сказано: «Бульба пожал плечами и отъехал к своему отряду». В окончательном это выглядит так: «*Пожал плечами Тарас Бульба*, подивился бойкой жидовской натуре и *отъехал к табору*». Зачем Гоголь это сделал[5]?

[2] *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 1: Grundproblem. М.: Музей кино; Эйзенштейн-Центр, *2002.* С. 135. Исследования Лурия форм этого мышления в советской Средней Азии были заклеймены в 1934 году как фашистские, расистские и черносотенные, как образец колонизаторского изучения, пытающегося показать неполноценность мышления наших окраинных народностей. См. отрывки из статей 1934–1936 годов в: *Лурия Е.* Мой отец А.Р. Лурия. М.: Гнозис, *1994.* С. 68–77. Лурия был вынужден покинуть Психологический институт и полностью сменить направление своей работы.

[3] *Эйзенштейн С.М.* Киноформа: Новые проблемы (Из доклада на Творческом совещании 1935 года) // Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. С. 145.

[4] Там же. С. 147.

[5] Там же. С. 159.

4. Уолт Уитмен в поэме «Топор» нагнетает воздействие простым методом: понятие заменено «перечислением вещей, возникших в результате функционального [...] приложения» предмета[6]!

Что объединяет Шекспира, Гоголя, Уитмена и Эйзенштейна? С целью добиться воздействия, которое захватывает воспринимающего помимо сообщаемой информации, эти художники 1) приравняли часть к целому, 2) приписали человеческое состояние природе, 3) возвысили движение над самим объектом движения, поставив сказуемое впереди подлежащего и 4) приравняли вещь к понятию. Общий знаменатель всех этих трансформаций лежал для Эйзенштейна в возвращении к мышлению, охватывающему тотемизм, анимизм, изоморфизм микро- и макромира, тождество части и целого, субъекта и объекта — коротко говоря, возврат к формам архаического мышления. Он изучал это мышление — его ритуалы, обряды, практики охоты и врачевания, языковые структуры, символы, мифы, сказки — по «Золотой ветви» (1907–1925) Фрезера и «Первобытному мышлению» (1922) Леви-Брюля, чей русский перевод вышел в 1930 году с предисловием Марра, по «Китайскому мышлению» (1934) Гране, «Элементам этнопсихологии» (1912) Вильгельма Вундта и «Введению в психологию развития» (1926) Хайнца Вернера. В Мексике же Эйзенштейн столкнулся с «мифологическим» мышлением непосредственно.

Изучение бессознательного Фрейдом и его учениками, анализ символов у Карла Юнга, работа Леви-Брюля с ранними формами мышления, занятия Выготского детской психологией и теория эволюции языка у Марра, — все это базировалось на обширном эмпирическом и экспериментальном материале. Динамически увязывая психологию, этнографию, этимологию, антропологию, эстетику и искусство, Эйзенштейн стремился определить моменты, когда чувственное мышление прорывается на поверхность в обычной жизни, в творческом процессе, в произведении искусства и его восприятии. Коль скоро логическое, рациональное мышление демонстрирует регулярные мыслительные фигуры, Эйзенштейн считал, что чувственное мышление также должно управляться определенными системами и обладать характерными структурными свойствами. Его собственный анализ суггестивной художественной практики и произведений искусства убедил его в том, что формы раннего мышления заложили основу всех формальных элементов.

[6] *Эйзенштейн С.М.* Киноформа. С. 162.

Эйзенштейн не был первым, кто попытался описать эти системы. Новизна заключалась в подходе: осознание структуры этих форм мышления надлежало сознательно применить в практике искусства и в обучении актеров, режиссеров, писателей, художников. В то же время, не следовало пренебрегать и аналитическим мышлением — дабы предохранить его от эмоционального хаоса и мифологического варварства.

Эйзенштейн сделал диалектическую поправку к психоанализу, так как антагонистическую модель сосуществования сознательного и бессознательного в психологических процессах рассматривал как единство противоположностей. Таким образом, он сексуализировал диалектику и описал воздействие произведения искусства (и само произведение искусства) как оргиастическое динамическое единство. Для этого он ввел понятие «двуединости», отсылающее и к мистике, и к диамату, и к бисексуальности, и к психоанализу: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней осознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения»[7].

Участниками совещания речь Эйзенштейна была встречена странно. Никто из тех, кто выступал вслед за ним, не восприняли сколько-нибудь серьезно поставленные им вопросы. Леонид Трауберг назвал их «музеем фантастических иллюзий» и сказал, что Эйзенштейн — сам экспонат кабинета восковых фигур. Путь Эйзенштейна — как путь Кулешова и Вертова — ведет к сумеркам богов[8]. Александр Довженко посоветовал ему наблюдать роды не у полинезийских баб, а у «живых» советских. Эрудиция Эйзенштейна «его самого гробит» и дезорганизует. Нужен новый фильм, а не новая, никому не понятная теория, представляющая собой опасную, мистическую смесь «фрейдовских комплексов»: «Если бы я столько знал, я бы умер (смех, аплодисменты). Напрасно вы смеетесь. Я боюсь, как бы Эйзенштейн не съел себя с хвоста, боюсь, как бы эта лаборатория не взорвалась от накопив-

[7] Там же. С. 167.

[8] За большое киноискусство. М.: Госкинофотоиздат, *1935*. С. 56.

шихся в ней смесей сложнейших, таинственных, неизвестных нам сейчас»[9].

Давнишний друг Эйзенштейна Юткевич нашел формулу, с которой все они могли согласиться: Эйзенштейн заперся в башне из слоновой кости и убивает себя теорией. Он ничего не делает, по крайней мере делает не то, чего ждет от него советское общество. Пудовкина критиковали не меньше, чем Эйзенштейна, что его смутило, ведь, в конце концов, фильм «Мать» был провозвестником социалистического реализма! В начале 1930-х Пудовкин тоже долгое время провел в Германии, но, во-первых, отсутствовал не так долго, как Эйзенштейн, а во-вторых, привез с собой наполовину законченный фильм «Дезертир» о борьбе немецкого пролетариата. Актерский опыт помог Пудовкину почувствовать атмосферу в зале лучше, чем это получилось, точнее, не получилось у Эйзенштейна. Пудовкин заметил, что все устали от речей и теорий, и попытался поднять настроение. Он единственный сказал, что Эйзенштейн — философ, живущий в иной, не нашей галактике. В публике, как явствует из стенограммы совещания, раздался смех, и поддержка Пудовкина превратилась в колкость. Тем более когда он добавил, что галактики эти далеки и весьма туманны[10].

Друзья Эйзенштейн не проронили ни слова. Грузин Николай Шенгелая извинился, что опоздал и не слышал доклада Эйзенштейна. Эсфирь Шуб промолчала. Бывший студент Эйзенштейна, ныне прославленный автор «Чапаева», Сергей Васильев посоветовал учителю снять китайскую мантию мудреца и шагнуть в советскую действительность[11]. «Почему Эйзенштейн учит вместо того, чтобы делать картины?!» — выкрикнул кто-то из публики.

Только один критик — Николай Лебедев — сослался на Эйзенштейна как на великого исследователя, который должен получить для своих экспериментов два миллиона рублей, ателье и время: если народ спокойно подождет, режиссер найдет тему для своего следующего фильма[12].

Лев Кулешов, которого самого заклеймили как буржуазного режиссера и формалиста, на третий день совещания наконец сказал, что об Эйзенштейне тут говорят как о покойнике и с трога-

[9] За большое киноискусство. С. 71–72.
[10] Там же. С. 109.
[11] Там же. С. 112–113.
[12] Там же. С. 141.

тельными улыбками хоронят и что не знание истощает людей, а чужая зависть[13]. Насчет зависти Кулешов попал в точку: ранней международной славе Эйзенштейна, его эксцентричности, острому языку и оригинальности завидовали многие.

Среди кинематографистов была популярна история о том, как Эйзенштейн подшутил над Шумяцким. В ответ на вопрос, какого писателя он хотел бы экранизировать, Эйзенштейн предложил Ивана Баркова — автора, изъятого и запрещенного при царизме. Неважно образованный партийный чиновник послал своего помощника в Ленинскую библиотеку взять «нелегальные революционные сочинения» Баркова. В итоге помощник не знал, как бы помягче доложить начальству, что Барков был запрещен за порнографию. Шумяцкий на совещании не выступал, зато в 1935 году опубликовал книгу со своей программой под названием «Кинематография для миллионов». Отрывки из нее напечатали в «Правде» 11 января, приурочив к совещанию.

По словам Мари Сетон, на протяжении всей дискуссии Эйзенштейн оставался непроницаем, как сфинкс. Он не показывал своей нервозности и смятения. Позднее она спросила его, почему никто из коллег не поддержал его теории. Он во всем винил себя, считал, что плохо изложил свои идеи и от этого чувствовал себя еще более несчастным. Тем не менее, несмотря на поражение, он не оставил свой исследовательский замысел и в течение следующих двадцати лет возвращался к всеобъемлющей книге, которую сначала назвал «Grundproblem», а потом переименовал в «Метод». Но на публике он больше никогда не заговаривал об этом проекте.

После третьего дня совещания Эйзенштейн попросил у Мари в качестве утешения несколько фунтов, чтобы пойти в Торгсин, магазин, торгующий за валюту, и купить там книгу о Леонардо да Винчи, о которой он давно мечтал. В монографии были напечатаны исследования Леонардо о пропорциях тела. В тот же вечер Сетон уехала в Англию, но пообещала вернуться, как только Эйзенштейн переедет в свою новую квартиру.

11 января недовольство Эйзенштейном было продемонстрировано открыто. Работникам кинематографии впервые вручали государственные награды. Вертов и Александров получили военные знаки отличия — ордена Красной Звезды. Премьер Михаил Калинин пошутил, что Александрова наградили за смелость и бес-

[13] Там же. С. 121.

страшие в овладении кинокомедией. Пудовкина, Довженко, Эрмлера, Трауберга и Козинцева представили к ордену Ленина. Эйзенштейну же — наряду с Кулешовым и Тиссэ — дали всего лишь звание «заслуженного деятеля искусств», третьестепенное в табеле о рангах. Унижение больно его задело. Награды утверждали заново сформированный пантеон советского киноискусства, где для Эйзенштейна места пока не нашлось. В 1935 году Сталин сделал своим личным любимцем еще одного режиссера — Александра Довженко. Тот тесно сотрудничал со своим «другом и учителем» в работе над фильмом «Аэроград».

Быть может, на кого-нибудь другого, кто не был бы столь одержим идеей власти и влияния, этот публичный спектакль и не оказал бы такого воздействия. Но представление было разыграно безукоризненно — оно даже проводилось в том же здании, где 27-летний Эйзенштейн праздновал триумф «Потемкина». Организаторы попали в самое уязвимое место — в честолюбие режиссера. На протяжении трех сокрушительных дней советская кинообщественность, коллеги, бывшие друзья, поклонники и ученики Эйзенштейна отчитывали и оскорбляли его, глумились над ним и выговаривали ему, поднимали его на смех, как мальчишку. Возможные последствия этого ритуала — от потери работы до заключения и ссылки — уже были продемонстрированы на примере других художников. Мог ли в уязвленное тщеславие прокрасться страх? По крайней мере, теперь Эйзенштейн знал, чего от него ждут.

В январе 1935 года, в день собственного 37-летия, Эйзенштейн коротко постригся, избавился от экстравагантной иностранной одежды и надел строгий темный костюм, который сделал его похожим скорее на ученого, чем на художника. Саркастические насмешки, скрытые угрозы и унизительные похвалы, прозвучавшие на совещании, были своего рода вымогательством, заставившим его вернуться к работе. Через две недели после совещания и церемонии награждения он заявил о своем намерении поставить фильм по сценарию «Бежин луг».

Третьеразрядная награда и усталость от неустроенного быта заставили Эйзенштейна присоединиться к своим коллегам. К Мейерхольду, который получал шесть тысяч рублей в месяц и жил в прекрасной квартире в Брюсовом переулке, в доме, построенном Иваном Рербергом. К Пудовкину и Александрову, которым были пожалованы отличные квартиры в центре города. Московские художники собирали мебель из красного дерева и строили роскош-

ные дачи. Они коллекционировали искусство и разъезжали в автомобилях. Они даже имели возможность проводить летний отпуск за границей, ездить на французскую Ривьеру и в Карловы Вары. Эйзенштейн все еще занимал одну комнату в коммунальной квартире с пятью другими жильцами, а его новый дом находился на окраине города. Он получал скромную зарплату преподавателя в киношколе. С ним по-прежнему заключали договоры как со специалистом (1 января 1935 года — на девять тысяч рублей плюс расходы в Туркестане, 5 января 1936-го — на ту же сумму с «Азерфильмом» в Баку), но этот доход был несравним с заработками его бывшего ученика Гриши Александрова. Более того, если Эйзенштейн не выражал намерения сделать фильм на злобу дня, эти договоры могли быть немедленно расторгнуты. Совещание не просто уязвило его самолюбие. Оно показало, что может ждать «выдающегося кинорежиссера» мирового значения — жизнь и доход среднего советского гражданина. Эйзенштейн предпочел иное.

Мать Эйзенштейна тоже оказывала на него давление, призывая его измениться. Она хотела перебраться в Москву и должным образом устроить жизнь своего знаменитого сына. В сентябре 1935 года Эйзенштейн переехал в просторную четырехкомнатную квартиру — к маю 1936-го она была полностью обставлена. Мари Сетон он написал, что бóльшую часть своего дохода решил потратить на мебель. Он попросил у нее викторианское зеркало и декоративные букеты из восковых цветов. Весной 1936 года он помог матери перебраться в его комнату на Чистых прудах. Он послал ей список вещей, которые она обязательно должна ему передать: рояль, шкаф, круглый стол, кровать, посуду столовую, синие кузнецовские чашки, самовар («хочу обывательской обстановки»), чайник особый, скатерти, салфетки («у меня нет») и столовое серебро[14]. В июле 1936 года разрешили строить частные дома (которые официально значились дачами) в пригородах Москвы, Ленинграда и Киева. Эйзенштейн подал заявку на такую дачу, и всю свою энергию Юлия Ивановна вложила в строительство большого семикомнатного дома. Она обосновалась в нижнем этаже, сам Эйзенштейн занял верхний.

Эйзенштейн жил теперь, по московским меркам, в роскоши. Они с матерью могли пользоваться двенадцатью комнатами в городе, где несколько поколений делили углы одной-единственной

[14] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1551. Л. 33–34.

комнаты в коммунальной квартире. Но, в отличие от многих московских художников, жилое пространство Эйзенштейна вовсе не производило впечатления буржуазного. Обстановка поражала посетителей своей экстравагантностью. Деревянный ангел из церкви служил в его городской квартире вешалкой для галстуков и подтяжек. Иногда эту функцию брала на себя менора — иудейский ритуальный семисвечник. Рядом с нею висела боксерская перчатка с автографом Харпо Маркса. Бытовые вещи выглядели как карнавальный реквизит. Мебель казалась фрагментами театральной постановки или взятой со склада киностудии: парчовое кресло стояло рядом со стулом Баухауса; люстра была сделана из останков четырех старых кинокамер. Подписанные автографами портреты Альберта Эйнштейна, Асты Нильсен и Мейерхольда висели рядом с открытками, изображающими корриду. Огромная кровать была застелена ярким мексиканским ковром. Но большую часть пространства занимали книги. Библиотека постоянно пополнялась и была организована на оригинальный манер: Станиславский стоял рядом с Библией; Гегель был перевернут, потому что, по мысли Ленина, Маркс именно так поступил с гегелевской диалектикой; альбом Репина служил справочником по истории костюма. Угрюмая русская домохозяйка Эйзенштейна тетя Паша готовила по американским рецептам.

После того как квартира и дача были обустроены, Юлия Ивановна решила, что единственное, чего не хватает ее сыну, так это подходящей жены. Естественно, та должна быть из хорошей семьи, достойной знаменитого режиссера и его матери. Когда Юлия Ивановна узнала, что единственной женщиной в жизни Эйзенштейна была Пера и что деньги на домашнее хозяйство поступали непосредственно ей, она пришла в негодование. У нее на примете имелась более подходящая кандидатура — Елизавета Телешева, актриса и режиссер Художественного театра, хорошенькая и пухленькая, точно сошедшая с картины Кустодиева.

Эйзенштейн встретил Телешеву во время подготовки к «Бежину лугу». Она должна была исполнять главную роль председательницы колхоза. Она, как и Юлия Ивановна, происходила из богатой купеческой семьи, была вдовой и имела почти взрослую дочь, с которой жила в большой квартире, полной старинных вещей, на Тверском бульваре в центре города.

Телешева была настоящей светской дамой и прекрасно нашла с Юлией Ивановной общий язык. Она работала во МХАТе, хорошо

знала московскую театральную элиту и часто устраивала у себя дома званые вечера. Эйзенштейн произвел на нее сильное впечатление. С целью растопить сердце Эйзенштейна женщины выработали тактику, играющую на его чувствительной струне: он был гурманом. Телешева знала толк в утонченном угощении. Ее обеды были изысканными и обильными: соленья, икра, грибы, семга, осетрина, молочный поросенок под хреном, пироги, пирожки, кулебяка... И все это было лишь прелюдией; далее следовали собственно блюда. Эйзенштейн ел, как Гаргантюа, вспоминает Глизер, как брехтовский Галилей в последнем акте, как если бы весь смысл жизни заключался в еде. Он ел и ел, требуя, чтобы его угощали еще и сплетнями из Художественного театра. А уж мельница театральных слухов была известна своей способностью состряпать умопомрачительную интригу! Булгаков, которого Эйзенштейн встретил у Телешевой, только что обессмертил закулисные интриги в своем «Театральном романе».

Вскоре Эйзенштейн невероятно растолстел. Сердце уже не справлялось с дородностью. В октябре 1935 года врач прописал ему диету: поменьше мяса, побольше овощей, ничего сладкого и спиртного. Впрочем, Эйзенштейн и так был трезвенником.

Телешева часто приезжала к Юлии Ивановне на дачу и проводила там целый день, помогая по дому. Перу оттеснили на задний план, однако свадьбы с Телешевой так и не последовало. Эйзенштейн не стал разводиться с Перой, но когда Елизавета стала на людях играть роль «официальной жены», оскорбленная Пера отказалась выполнять функции ассистентки и домоправительницы. Их взяла на себя Телешева: она выдавала деньги прислуге, а позднее и шоферу, заботилась о талонах на бензин, оплачивала счета из прачечной и писала Эйзенштейну длинные письма, жалуясь, что у него нет для нее времени и что он не хочет с ней жить. Но ей пришлось смириться: проблемы с женщинами у Эйзенштейна не исчезли.

Его целомудрие резко контрастировало с необыкновенно смелыми эротическими фантазиями. Им Эйзенштейн давал волю в своих шутках и особенно в рисунках, шокировавших его благонравных современников. Целая коллекция вульгарных красоток висела над его дачной кроватью, как в матросской каюте. Один посетитель отметил контраст между снимками и профессорским обликом Эйзенштейна. Другой счел Эйзенштейна циничным сатиром.

Наивные попытки государства создать видимость консюмеризма газетными фотографиями счастливых рабочих, покупающих швейные машинки или зеркальные шкафы, не имели ничего общего с новым буржуазным образом жизни научной и творческой элиты. Эти привилегии старательно поддерживались и охранялись. Если в двадцатые годы даже хлеб можно было достать с трудом, то в тридцатые на столах вновь появились французские вина и русская икра. Художники обзавелись привычной прислугой. В то же время нужда подавляющей части населения была уже не временным явлением, вызванным переходным периодом, а суровой действительностью.

31 июля 1935 года шахтер Алексей Стаханов за одну смену выполнил четырнадцатидневную норму. Названное его именем стахановское движение вернуло в общество «провозглашенного равенства» культ избранной личности. Он достиг своего апогея во всенародной любви к Сталину, истерическом обожании вождя и учителя, которое ярко проявилось уже на первом слете рабочих-стахановцев в ноябре 1935 года.

Если 1934 год — особенно последние два-три месяца — казался прелюдией к новой волне террора, то следующий выдался более или менее спокойным. В июле в Москве прошли народные гулянья. Сталин обратился ко всем с пожеланием счастья и отчеканил новый лозунг: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Перед принятием новой конституции в 1936 году ходили слухи о предстоящих послаблениях, о легализации оппозиции и чуть ли не установлении парламентской демократии! Люди даже заговорили о партии интеллигенции во главе с Горьким. Церквям позволили звонить в колокола, а народу — праздновать Новый год. Разрешили даже рождественские елки, запрещенные в 1929 году как буржуазный пережиток. Вместе с тем эта поверхностная реанимации общественной жизни лишь прикрывала идущие своим чередом аресты. Арестовали сына и мужа Анны Ахматовой. Горький впал в немилость, и ему не дали выездную визу в Италию. После того как в Красной Армии снова ввели воинские звания, пришло, как видно, время разделить по рангам писателей и режиссеров. 24 ноября 1935 года Лиля Брик написала Сталину, что Маяковского забыли. В ответ Маяковский был объявлен «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». Мейерхольд незамедлительно решил поставить «Клопа» и посвятить спектакль Сталину.

В 1935 году Эйзенштейн покинул свою башню из слоновой кости. Он вступил в жизнь, согласившись на роль привилегированного советского художника. Последующие два года были отмечены рядом изменений. Новая квартира, комфортабельная дача — все это были благосклонные ответы на его решение сделать новый фильм, запоздавшее признание его преданности. Искушение снимать вновь не было поддельным. После своего возращения Эйзенштейн не имел возможности даже приступить к съемкам того, что ему хотелось бы сделать. Материал, который ему предлагали — музыкальная комедия или монументальный исторический фильм о Стеньке Разине, — воспринимался им как издевка. Опыт, полученный в Голливуде и в независимом «малобюджетном» кино, оказался для него сокрушительным. Все, что ему оставалось, — это снимать фильмы на родине, если, конечно, у него еще была такая возможность. Удовлетвориться побочными занятиями он не мог: внешнее давление усиливалось давлением изнутри. Его личность и творческий склад не могли справиться с вечной изоляцией. Эйзенштейн в очередной раз посмотрел в зеркало и увидел там портрет Леонардо да Винчи кисти Зигмунда Фрейда. Его больше не интересовала способность эмоционального постижения или сублимация гомосексуальности. В увиденном отражении проступал новый образ — аморального ученого, создающего машины убийства по приказу своего покровителя и патологически неспособного закончить работу. Это станет и судьбой Эйзенштейна.

Он преобразился. Экстравагантный молодой человек с курчавой шевелюрой превратился в дородного, солидного, лысого мужчину. Изменился даже его почерк, словно преломленный зеркалом, — левый наклон сделался правым.

1935–1937
«Бежин луг»: отец и сын

Решение Эйзенштейна снять «Бежин луг» было, вероятно, слишком поспешным. Киностудия купила сценарий в 1934 году. С тех пор ни один режиссер не решился его экранизировать, да и сама студия не торопилась приниматься за материал, уязвимый с многих точек зрения. И тема, и ее драматургическое толкование шокировали как художников, так и ответственных лиц. Сценарий основывался на реальном событии, которое пресса всячески раздувала на протяжении последних трех лет. Четырнадцатилетний пионер Павлик Морозов из деревни Герасимовка на Северном Урале выдал своего отца как «врага народа». Отца приговорили к десяти годам «без права переписки» (эвфемизм для расстрела). После чего Павлика и его младшего брата Федю убили дед и его родственники. Убийц и их соучастницу, бабушку Павлика, приговорили к высшей мере.

Сценарий написал Александр Ржешевский. Первая страница гласила: «Повесть-манускрипт для звуковой кинопостановки, написанная по заданию и по теме, предложенной Центральным бюро детских коммунистических организаций ЦК ВЛКСМ».

Автора, начинавшего карьеру в качестве актера, заметили еще в конце двадцатых годов благодаря его «эмоциональным сценариям». Определение отсылало к стилю: сценарии были написаны белым стихом, короткими, рублеными фразами, богато украшенными пышными эпитетами. Ржешевский разрывал обычный сюжет, в основном мелодраматический, введением несюжетных ассоциаций, связанных с воспоминаниями, снами или мечтами. Пудовкин и Николай Шенгелая сняли по произведениям Ржешевского «Простой случай» и «Двадцать шесть комиссаров» — оба фильма считались наименее удачными среди их работ. После этих

провалов автора сбросили со счетов, посчитав неудачником. Если сюжетная «рыхлость» допускалась в советской исторической картине, то камерный фильм по «эмоциональному сценарию» отвергался как «безграмотный графоманский бред», «воспевание стихии хаоса и грубого натурализма»[1].

Проза Ржешевского в «Бежином луге» не убеждала с литературной точки зрения: персонажи были плоскими, сюжетные ходы немотивированными. Новый сценарий изобиловал мрачным и устращающим юмором: «Давайте машины, а то уборочную провалим, как пить дать. — Будем сажать... — сказал, спокойно улыбаясь, помощник начальника. И радостно завизжали мужики: К Ивану Ивановичу... в ГПУ... в Наркомвнудел... с большим удовольствием»[2]. Драматургически герой-подросток Ржешевского казался малоинтересным: невозмутимый ангелочек в пионерском галстуке в столкновении с вечно пьяным отцом. По сценарию сын погибал от руки отца, что еще больше драматизировало конфликт. Что думал Эйзенштейн найти для себя в этой странной, гротескной «повести-манускрипте»? Ни сына, ни отца писатель не наделил и крупицей сомнения, в противном случае рухнула бы идеологическая конструкция вещи. Кому из этих двоих мог сопереживать режиссер в безжалостные времена, становившиеся все более кровавыми, по мере того как снимался фильм? Но для студии, которая колебалась, какому режиссеру поручить экранизацию, имя Эйзенштейна по-прежнему гарантировало успех.

В сценарии смешивались два временны́х пласта: воспоминания тургеневской эпохи и современная действительность. Эйзенштейн выкинул из сценария Тургенева, оставив лишь название одной из глав «Записок охотника», и сделал ставку на воздействие монтажа. Своему американскому студенту Джею Лейде он сказал, что соединит в этом фильме всю изобразительную культуру. Картина раскроет русский пейзаж через импрессионизм, японские гравюры, испанскую и голландскую живопись. Этот пласт культуры поможет оторвать повествование от текущей политики и перенесет его на иной мифологический уровень, отличный от мифотворческой работы времени. Однако на сей раз Эйзенштейн решил сфокусировать свое внимание не на эдипальном восстании сына,

[1] *Оттен Н.* Еще раз об эмоциональном сценарии // Искусство кино. *1937.* № 5. С. 33.

[2] *Ржешевский А.* Бежин луг. М.: Кинофотоиздат, *1936.* С. 71.

а на драме отца, который хочет спасти свою плоть и кровь от государства, но вынужден мстить собственным детям. Эта инверсия была не только неприемлема политически, она еще и выходила за рамки автобиографического опыта самого Эйзенштейна.

Эйзенштейн нашел несколько приятных поводов отвлечься от сценария, который он попытался обогатить фактами из реальных судебных процессов. Он входил в жюри Первого Московского международного кинофестиваля (через два года после того, как Венеция провела первый кинофестиваль в мире). Мероприятие длилось с 21 февраля по 1 марта. В конкурсе участвовали картины Кинга Видора, Сесила Б. Де Милля, Рене Клера, Уолта Диснея, Жюльена Дювивье, Жака Фейдера, Марселя Л'Эрбье, Александра Корды, Алессандро Блазетти, Густава Махаты, Генри Костера (Германна Костерлица) и выпущенная MGM мексиканская картина Джека Конвэя «Вива Вилья!». В интервью Эйзенштейн назвал претендентом на первое место «Три поросенка» Уолта Диснея. Тем не менее главный приз поделили три произведения социалистического реализма: «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне». Председателем жюри, в которое входили также Эйзенштейн, Пудовкин и председатель ВОКСа Александр Аросев, был Борис Шумяцкий. Эйзенштейну, по крайней мере, удалось добиться для Диснея третьего — вслед за «Последним миллиардером» Рене Клера — приза за «изобразительную культуру и музыкальность».

В тот момент в Москве выступала Пекинская опера со знаменитым солистом Мей Ланьфанем. Китайскую звезду прославляли и чествовали все. Эйзенштейн встретился с ним 12 марта и предложил снять спектакль «Радужный перевал», входивший в репертуар театра. 29 марта на Мосфильме они начали съемки со звуком. Снимали по ночам после спектакля: актеры были совершенно измучены, они не привыкли проигрывать технически сложные и физически трудоемкие сцены столько раз подряд. Но Эйзенштейн был перфекционистом и настаивал на повторах. Мей Ланьфань забрал фильм в Китай — Эйзенштейн боялся, что в Советском Союзе фильм затеряется в архивах хроники как безымянный документ.

20 марта Главное управление вернуло сценарий «Бежина луга» с требованием переписать его еще раз. Сценарий не проходил цензуру до 17 мая, только тогда Эйзенштейн получил наконец разрешение приступить к съемкам. Тиссэ как раз вернулся с Дальнего Востока, где снимал «Аэроград». Эйзенштейну ассистировали Михаил Гоморов, работавший на всех его предыдущих картинах,

Пера Аташева и студенты, в том числе Джей Лейда. Музыку написал молодой композитор Гавриил Попов, отвечавший за звуковую дорожку «Чапаева». Звукооператорами были Леонид Оболенский и Борис Вольский.

Отца играл ученик Вахтангова Борис Захава, а председательницу колхоза — Елизавета Телешева. Она же помогала Эйзенштейну в работе с актерами. Два дня в неделю по четыре часа Эйзенштейн занимался отбором людей, которых ассистенты предлагали на роль деревенских жителей. Он просматривал группы по пять человек; тех, кто прошел просмотр, фотографировали и записывали. Столь же придирчив был Эйзенштейн и в подборе статистов для массовых сцен. Ассистенты сократили группу из двух тысяч детей до шестисот; из них Эйзенштейн отобрал двести человек, но по-прежнему не мог найти мальчика на главную роль. В предпоследней группе Эйзенштейн вдруг заметил Витю Карташова, сына водителя грузовика. Все остальные были против него. Волосы у него росли во все стороны, пигментация была неровной (на лице и на шее были большие белые пятна), а голос деревянным. Но Эйзенштейн был убежден, что этот мальчик — единственный нужный ему Степок.

Утром 15 мая Эйзенштейн вылетел в Армавир, город на реке Кубань в Краснодарской области; оттуда он поехал в колхоз им. Сталина (бывший «Гигант»), где снял массовые сцены без звука. Эйзенштейн уже работал в этих местах — именно здесь он снимал изменения для «Старого и нового», которые потребовал Сталин. Снимал он несколькими камерами одновременно, объяснив Джею Лейде, что использует образы наподобие фуги, а «голоса» сведет на монтажном столе. Сначала он работал над одним «голосом» — крупными планами персонажей. Потом снимал кадры с глубинной композицией, потом — актеров перед полупрозрачным экраном. Затем следовали музыка и шумы.

Две женщины на съемочной площадке — Телешева и Пера — не нашли общий язык, но в равной степени заботились об Эйзенштейне, так что жаловаться ему было не на что. Время от времени он возвращался в столицу — переставлять мебель в квартире и докупать новую.

В начале июля они приступили к съемкам в Харькове, на этот раз со звуком. Эйзенштейн после Москвы страдал пищевым отравлением. По его требованию два квадратных километра ландшафта очистили от телефонных столбов и электролиний, потому что те нарушали композицию кадра. Они сняли сбор урожая, в котором

приняло участие 150 тракторов, взятых у разных колхозов исключительно ради фильма. Когда наступил сезон дождей, они отправились на юг, в Кубанскую степь. Тем летом пресса часто писала о фильме. В июле «Комсомольская правда» опубликовала четыре длинных репортажа Михаила Розенфельда о работе на съемочной площадке.

В конце августа 1935 года группа вернулась в Москву и приступила к съемкам в звуковом павильоне. «За камерой картина была не менее занятной, чем перед ней, — записал в своем рабочем дневнике Джей Лейда. — В одном ряду располагалась съемочная группа и гости: друзья, родственники, директора со всех студий, другие режиссеры (друзья или ученики Эйзенштейна — Кулешов, Эрмлер, Савченко, Барнет, Мачерет, Трауберг, Шуб, Васильевы), французские писатели, английские эстеты, немецкие эмигранты, американские туристы. Как только Тиссэ поднимал свою камеру, а Эйзенштейн — свой карамельно-розовый жезл, чтоб перейти на другое место в этом фантастически освещенном лесу, все собрание двигало свои ряды (два плетеных стула и двадцать старых ящиков) вслед за ними, устраиваясь среди ям и грязных луж, и неотрывно следило за Эйзенштейном»[3].

На съемочной площадке полным ходом шли приготовления к съемкам разрушения церкви. Это была инсценировка. Кампания по сносу и переделке многих «культовых учреждений» отбушевала несколько лет назад. 2 декабря 1931 года в Москве снесли храм Христа Спасителя. На тот момент власти еще планировали возвести на его месте Дворец Советов, но строительство было остановлено, потому что Москва-река упорно размывала фундамент. В центре столицы осталась зиять гигантская дыра. Верующие увидели в этом перст Божий, который, похоже, мстил даже за мелкие прегрешения: когда в октябре Эйзенштейн отправился осматривать подлинный реквизит и ризы для своей вакханалии, он подхватил то, что врачи посчитали оспой. Его поместили в строгий карантин на три недели, но оказалось, что это всего лишь ветрянка. Всем семистам сотрудникам студии сделали профилактическую прививку. Эйзенштейн пошутил, что была упущена великолепная рекламная возможность: пометить всех сотрудников его инициалами — СМ (Сергей Михайлович). Только Пере Аташевой разрешили

[3] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, *1973*. С. 267.

навещать Эйзенштейна и заботиться о нем во время болезни. После больницы Эйзенштейн вынужден был поехать для восстановления в Кисловодск: его сердце едва выдержало высокую температуру. Мари Сетон он написал, что из-за болезни его красота немного пострадала: останется несколько шрамов. Пока Эйзенштейн находился в больнице и восстанавливал силы на Кавказе, отснятый материал показали московским друзьям и знакомым. Мать написала ему, что Эренбург был потрясен, но ему не понравился диалог. Шумяцкий и его сотрудники тоже видели материал. Несмотря на некоторые критические замечания, их оценка в общем и целом была положительной.

В декабре Эйзенштейн смог вернуться к работе. Однако в январе киногруппе снова пришлось прервать съемки на три недели. Режиссер заболел гриппом, хотя зима 1936-го была совсем не суровой. 28 января 1936 года, пока Эйзенштейн лежал в постели, «Правда» опубликовала статью «Сумбур вместо музыки», громящую оперу Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Еще недавно эта опера была предметом особой гордости. Всех важных иностранных гостей водили на спектакль, неизменно собиравший полный аншлаг. 26 января на оперу сходил Сталин. Шостакович подозревал, что Сталин лично инициировал анонимную критику, которую сформулировали редакторы. Сталин готовил новую кампанию травли, и Шостакович был лишь одной из множества жертв. Комитету по делам искусства, учрежденному всего неделей ранее с целью централизации всех аспектов художественной жизни под началом Платона Керженцева, поручили возглавить кампанию «против формализма». Начиная с 1933 года термин «формализм» употреблялся как антоним социалистического реализма. Сейчас ему придали новые оттенки. Раньше художников критиковали за «реакционные идеологические позиции». Теперь же одних эстетических критериев стало достаточно, чтобы объявить художника «контрреволюционным». В передовой статье против Шостаковича у формализма появился новый синоним — «мейерхольдизм». Фронт атаки стремительно расширялся. 13 февраля «Правда» напечатала другую статью, на сей раз о формализме в кино: «Грубая схема вместо исторической правды». Главной мишенью статьи была украинская картина «Прометей» Ивана Кавалеридзе. В том же номере газета потребовала, чтобы дискуссия распространилась на все виды искусства, поскольку *«левый уклон»* укоренился во всех областях: в литературе, живописи, архитектуре,

театре и балете. Принять участие в дискуссии призывали и другие органы печати. 14 февраля «Комсомольская правда» опубликовала статью «Против формализма и левацкого уродства в искусстве». Здесь в список уклонистов попали Джеймс Джойс (прежде всего «Улисс») и школа художника Павла Филонова. Следующей жертвой стал архитектор Константин Мельников; за ним последовал драматург и прозаик Михаил Булгаков.

25 февраля, в самый разгар этих массированных нападок, Шумяцкий пересмотрел отснятый Эйзенштейном материал и раскритиковал изображение классовой борьбы в деревне. Реальное событие начинало походить на библейскую притчу о жертвоприношении Авраама. Шумяцкий осудил Эйзенштейна за мистицизм и эстетство. В феврале в Доме кино состоялось собрание, посвященное формализму. Эйзенштейн отсутствовал, но написал письмо, напечатанное 11 марта в газете «Кино». В письме он выразил надежду, что линия партии, озвученная «Правдой», спасет искусство от формализма и натурализма: «О моих личных ошибках я подробно говорил на прошлогоднем киносовещании, снова говорить о них было бы повторяться. Тем более, что через 17 дней после моего выступления я принялся за конкретное преодоление их в практической постановочной работе»[4]. Дабы укрепить свою позицию, в другой статье он пообещал: «Это будет фильм о героическом детстве»[5]. На снимках были запечатлены трактора, украшенные цветами. Внизу красовалась подпись: «Они будут работать на съемках картины "Бежин луг"».

Радостная атмосфера была лишь фасадом. Через десять дней, утром 27 марта Эйзенштейн записал в своем дневнике: «Неужели может быть призвание к делу с такой неохотой? Если радости нет, а есть одни трудности, за каким х... делаешь фильм. Начинаю днесь монтировать: ни любопытства, ни охоты, ни интереса. Чего я хочу? Только книгу. Книгу делать. Зачем я стал снимать? Беспринципность! Надо было подобно Данте уйти в изгнание, но писать книгу. Книга — моя миссия. Неужели мне самому не ясен голос моих творческих неудач, поражениями идущих от самого "Потемкина".

[4] *Эйзенштейн С.М.* Вместо выступления. Письмо, оглашенное на дискуссии // Кино. 11 марта *1936*. С. 1.

[5] *Эйзенштейн С.М.* «Бежин луг» // Крестьянская газета. 21 марта *1936*. С. 4; *Эйзенштейн С.М.* «Это будет фильм о героическом детстве» // За коллективизацию. 18 марта *1936*.

Ясно мне это стало в ночь после трагедии "Октября". Но я как блядь не могу не заигрывать с собственным творчеством. Говорить "нет", а делать все же. Беспринципность. Ничто, даже январь прошлого года не *смело* заставить ставить. Не случайны неудачи. Этот раз будет последней пробой. Дальше мансарда, голод, что угодно, но без отказа от принципиальности. Я не режиссер, я не кинематографист. Я должен делать книгу»[6].

Под ночью после трагедии «Октября» Эйзенштейн, вероятно, имел в виду купюры, которые в последнюю минуту его заставили сделать; «январь прошлого года», несомненно, означал Всесоюзное совещание с его нападками и наградами, которые Эйзенштейн воспринял как глубочайшее унижение. «Книгой» был его неоконченный проект «Grundproblem», основные идеи которого были тогда, в январе, подняты на смех. В ночь на 31 марта в дневнике появилась запись: «В тот же вечер видел "Мы из Кронштадта". Оказывается все написанное — trash [мура]. Я, оказывается, еще очень и очень нужен! Кто-то же должен заботиться об искусстве в кино! Это даже не разные уровни, а разные области»[7]. «Мы из Кронштадта» поставил Ефим Дзиган по сценарию Всеволода Вишневского — нового друга Эйзенштейна. Вишневский был сыном первого русского историка кино и знаменитым автором революционных пьес; его «Оптимистическая трагедия» изображала кронштадтских анархистов с точки зрения настоящих исторических победителей, большевиков. Расхваленный как великое достижение социалистического реализма, тяжеловесный эпик Дзигана о восстании революционных матросов не обладал и толикой энергии «Потемкина». В написанной по заказу, но неопубликованной тогда рецензии Эйзенштейн, естественно, хвалил этот фильм как продолжение линии «Потемкина» и от всего сердца благодарил автора за «замечательное кинопроизведение», за «новые достижения по линии [...] эпического стиля»[8]. Между тем дневниковая запись от того же 31 марта завершается следующими словами: «Emptiness. Loneliness. Loneliness. What is art? Where has it gone?»[9].

[6] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 3.

[7] Там же. Л. 9–10.

[8] *Эйзенштейн С.М.* О романе-фильме «Мы, русский народ» // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 5. С. 259.

[9] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 10–11. [«Пустота. Одиночество. Одиночество. Что искусство? Куда оно удалилось?» (англ.)]

У Эйзенштейна не было возможности ни укрыться на чердаке, ни отправиться в изгнание. Он не мог остановить съемки «Бежина луга», это был государственный заказ. За две недели он должен был быстро переписать сценарий. Ему помог Исаак Бабель, в то время зарабатывавший деньги переделкой сценариев.

Эйзенштейн возлагал большие надежды на Бабеля, точнее на Горького, с которым у Бабеля была прямая связь. Он также надеялся, что Бабель сможет выудить из материала нечто большее. В 1928 году Эйзенштейна настолько впечатлил «Закат» Бабеля, пьеса о трагических отношениях отца и сына, что он даже захотел поставить ее в театре Вахтангова. В последнее время Бабель ничего не публиковал; он писал роман о коллективизации и прекрасно обходился «кинохалтурой» на Мосфильме. Он не хотел ничем рисковать, ввязываясь в работу над фильмом: у него была молодая жена и маленький ребенок. Эрвин Шинко, живший с Бабелем некоторое время в одной квартире в Москве, описал в «Романе одного романа», как тот встретился с Эйзенштейном 23 мая 1936 года. Было очень жарко, и Бабель открыл все окна и двери: «Рядом с ним на коленях стоял человек в рубашке с закатанными рукавами, он согнулся в три погибели, обхватил голову руками. Его рубашка вылезла сзади из штанов, плечи и широкая спина тряслись, точно в ознобе»[10]. Эйзенштейн пришел к Бабелю за помощью. Госкомиссия, куда входили Молотов и Микоян, посмотрела наполовину законченный фильм и решила его уничтожить, поскольку тот придерживался линии Бухарина, незадолго до того попавшей под огонь критики. Как выяснилось, главный редактор «Известий» неправильно понял русскую историю и очернил крестьянство. Эйзенштейн уподобился Бухарину и самым варварским способом поддался мистицизму. Кроме того, его фильм был в равной степени пропитан натурализмом и формализмом. Эйзенштейн надеялся, что Бабель обратится к Горькому с просьбой спасти фильм. После ухода Эйзенштейна Бабель рассказал Шинко, как начальство намекнуло Эйзенштейну, что может использовать его «известные половые наклонности» против него[11].

18 июня умер Горький, а Бабель не имел достаточной власти для того, чтобы изменить решение комиссии, требовавшей переделать почти законченный фильм. Ему пришлось написать новые

[10] *Sinko E.* Roman eines Romans: Moskauer Tagebuch. Köln, *1962*. S. 354.
[11] Ibid. S. 357.

диалоги, а Эйзенштейну — поменять весь актерский состав. На роль отца вместо Бориса Захавы, который выглядел как врубелевский Пан, он взял — по рекомендации Телешевой — Николая Хмелева. Хмелев играл в Художественном театре «жестких» героев. Булгаков видел только его в роли генерала-садиста Хлудова в своей пьесе «Бег». Начальника ГПУ должен был теперь играть Петр Аржанов из Театра Таирова. Он был обучен исполнять драматические, героические роли и заменил добродушного балагура Василия Орлова.

Шантаж, описанный Шинко, был разыгран в тот момент, когда люди ждали демократической конституции, обещавшей политическую амнистию и новые свободы (равенство всех граждан перед законом вне зависимости от их социального происхождения, свободу слова, прессы, вероисповедания). Случай Эйзенштейна показывал, что последняя оставшаяся советским гражданам форма свободы — личная жизнь — больше не существовала. Бесчисленные учреждения, организации и собрания обеспечивали тотальный контроль; даже эротические сны — и те должны были быть прозрачными. Утопическое видение стеклянного дома открыло теперь Эйзенштейну свою зловещую сторону.

В июле Эйзенштейн потерял своего преданного ученика Джея Лейду — тот уехал в Нью-Йорк, чтобы занять место помощника куратора вновь образованного отдела кино при Музее современного искусства. Эту должность ему предложили по рекомендации учителя. Эйзенштейн передал ему полную копию «Потемкина» и некоторые рукописи, в том числе сценарии «Американской трагедии» и «Золота Зуттера». В утешение Эйзенштейн получил поддержку от своего бывшего учителя. Мейерхольд, которого травили постоянными обвинениями в формализме, прочитал 13 июня 1936 года в ленинградском Доме кино лекцию о «Чаплине и чаплинизме». Но говорил он больше об Эйзенштейне, чем о Чаплине. По возвращении мастера в Москву Эйзенштейн нанес ему визит и поблагодарил за поддержку. Мейерхольд подарил ему свой портрет с надписью: «Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну мое поклонение»[12].

Примерно в это же время несколько писателей поехали в Париж принять участие в Международном конгрессе в защиту

[12] *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2: 1917–1939. М.: Искусство, *1968*. С. 370.

культуры. Пользуясь случаем, Вишневский посмотрел «Бурю над Мексикой». Фильм объявили шедевром Эйзенштейна и рекламировали цитатой из Чаплина: «Лучший фильм, который я когда-либо видел». Фильм имел успех и получил хорошие отзывы. Вишневский написал из Парижа, что картина его потрясла. Поздравления только раздражили Эйзенштейна. Он пребывал в мрачном настроении; отношения с начальством и редакторами, кромсавшими сценарий, осложнялись все больше. Ржешевский плел интриги против Эйзенштейна, потому что сценарий переделывали без него. Из снятого материала было решено смонтировать отдельную версию детского фильма, но Ржешевский отказался писать для нее титры, и работу взял на себя ассистент Эйзенштейна Зайцев.

После июньских праздников в честь принятия новой конституции страну потрясало резкое изменение курса: начались показательные процессы. 15 июля 1936 года был объявлен открытый процесс над Каменевым и Зиновьевым, которые якобы сотрудничали с немецкой разведкой. Газеты запестрели гневными призывами: «Никакой пощады врагам народа!», «Расстрелять убийц!». Кампания по риторическому закланию политических оппонентов следовала той же схеме, что и кампания против формалистов, шельмовавшая оппонентов эстетических. 21 июля 1936 года в «Правде» появилось открытое письмо советских писателей под заголовком: «Стереть с лица земли!». Среди шестнадцати подписей стояли имена Вишневского, Пастернака, Леонова и Афиногенова. Они требовали смерти предателей. В том же номере клеймили Бухарина, Томского, Рыкова, Радека и Пятакова как членов террористической организации. Томский после этого покончил с собой.

Пока шли процессы, Бабель и Шинко вместе проводили время в Одессе. Бабель отшучивался и говорил, что процессы закончатся тем же, чем и процесс над Промпартией в 1930 году. Но 25 августа, через десять дней после начала, были вынесены смертные приговоры — сообщение стало страшным ударом. Все надежды на либерализацию рухнули. Последовал трехлетний период террора, повлекший за собой массовые аресты и новые показательные процессы; миллионы были сосланы в лагеря и расстреляны. Среди жертв были политики, военные, экономисты, дипломаты, ученые, художники.

14 июля, за день до объявления процессов, Эйзенштейн записал в дневнике: «Дача в Кратове строится. Для этого пришлось

заключить договор на "теорию режиссуры" [...] Дача будет, дача есть, ну а жизнь? С самого прошлого выходного дня уже ничего не делаю. Сижу бревном. Можно ли так беспечно жестоко обходиться? Надо рвать. Неужели? Неужели? И надо делать. Надо! Почему надо? Для чего? Шекспир. Я жму вам руку. И вам [Микель] Анджело. Все пусто. Третьего дня после поездки в лес час ревел, грызя подушки. Я ничего не могу, не хочу и не буду делать. Я ничего не понимаю. Ничего. Почему? В чем дело? И Бабель не звонит. Даже работой невозможно "глушить" себя, как глушат рыбу динамитом или ручными гранатами. Почему молчишь???? Надо кажется переменить фамилию! Why not. Под ней уже ничего не осталось из того, с чем она связана. Иванов, Петров, ...ов?»[13].

Эйзенштейн пребывал в глубокой депрессии, от которой вновь попытался вылечиться с помощью гипноза Юрия Каннабиха (как, кстати, и Зинаида Райх, жена Мейерхольда, страдавшая серьезными припадками страха). 22 июля он, тем не менее, вернулся к работе и начал снимать в Ялте и Одессе — по новому сценарию и с новыми актерами. 21 августа он покорно подписал письмо, требующее «покарать убийц».

Эйзенштейн ни с кем не говорил о своих переживаниях, однако именно в этот период он написал откровенно обличительное письмо немецкому актеру Вернеру Краусу, восхищавшему его своими ролями в «Кабинете доктора Калигари», «Тайнах одной души», «Штанах» и «Мертвой петле»: «Но я никогда не ожидал встретить Вас среди курьеров и лакеев кабинета доктора... Геббельса. Подобной подлости я никогда не предполагал в тайных глубинах Вашей души. Впрочем, м. б. Вы влезли в эту для искусства, художника и человека мертвую петлю, просто с перепугу наклавши в... "Die Hose" [штаны]?»[14]. Письмо он так и не отправил; должно быть, писал он его по распоряжению сверху. Игрой слов и стилистическими упражнениями Эйзенштейн вытеснил свое новое задание и возможный автобиографический подтекст характеристики Крауса. 11 ноября он вернулся в Москву, где снял несколько сцен в ателье. Бабель редактировал свой перевод Андре Жида, который должен был появиться в журнале «Знамя». Жид находился в Советском Союзе во время показательного процесса, но ему не

[13] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 9.

[14] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1489. Л. 1. (См. публикацию письма: Eisenstein und Deutschland. S. 101).

разрешили ни присутствовать на заседаниях суда, ни встретиться со Сталиным. 3 декабря советские граждане узнали о «предательстве» Жида — книге «Возвращение из СССР» — из статьи в «Правде», где с гневом говорилось, что Жид обвинил советских писателей в трусости, отсутствии собственного мнения и даже отсутствии таланта. По мнению буржуазного автора, талантливый писатель должен быть всегда в оппозиции к правительству своей страны и призывать к его свержению. Советская кампания против Жида взывала к таким международным авторитетам, как Ромен Роллан и Лион Фейхтвангер, гостившим в это время в Москве. Вскоре после этого в артистической среде распространился каламбур, приписываемый Эйзенштейну: «Фейхтвангер у дверей / Стоит с умильным видом; / О, как бы сей еврей / Не оказался — Жидом». Игра словами Жид-жид показывала, как «друзья Советского Союза» сами собой превращаются во врагов, и вышучивала непробиваемую серьезность кампании, коснувшейся видных художников, в том числе самого Эйзенштейна.

Эйзенштейн показал Фейхтвангеру сырой вариант «Бежина луга», который длился около пяти часов. Он жалел, что ему придется значительно сократить картину; он гордился ночными сценами, снятыми при дневном свете.

В декабре в Москву приехал Поль Робсон, пообещавший Эйзенштейну, что выкроит время для работы в кино в следующем году — с июля по октябрь. Дружба между двумя мужчинами породила абсурдные слухи.

В начале января 1937 года Эйзенштейн снова свалился с гриппом, однако написал Джею Лейде, что через три-четыре недели закончит фильм. 1 февраля он снова написал, что почти развязался с фильмом и что у него руки чешутся снова засесть за свою книгу: «Я чувствую себя Пер Гюнтом в сцене, когда он следит за тем, как падают листья на землю, подобно его мыслям, так и не обретшим форму. Я должен усадить себя за книгу...»[15]. Он опасался, что у него не будет времени писать, потому что впереди его ждали еще два проекта: лента о Гражданской войне в Испании и проект фильма с Робсоном. Эйзенштейн попросил Лейду прислать книжные каталоги и держать его в курсе новых публикаций в тех областях, которые его интересовали больше всего (психология и история искусства). 17 января он получил звание профессора ВГИКа.

[15] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1763. Л. 2–3.

А меньше чем через неделю, 23 января, начался новый процесс. Семнадцати высшим партийным руководителям было предъявлено обвинение в диверсии, шпионаже и тайном заговоре. Главными подсудимыми были Карл Радек, Леонид Серберяков, Юрий Пятаков и Георгий Сокольников. Тринадцать человек получили «высшую меру», четверо, в том числе, Радек — лагерные сроки. Фейхтвангер присутствовал на процессе и написал об этом 27 января в «Правде». Только писатели, утверждал Фейхтвангер, могут объяснить деяния преступников, которые выходят за пределы рационального понимания. Исааку Бабелю, Андрею Платонову, Юрию Олеше, равно как и Константину Федину, Юрию Тынянову, Николаю Тихонову, Александру Фадееву, Алексею Толстому и Петру Павленко, пришлось опубликовать индивидуальные заявления в связи с процессом и потребовать беспощадного приговора. Кое-кто из писателей укрылся дома, чтобы не подписывать коллективные письма, требующие смертной казни вчерашних руководителей. Но затворничество не помогало: в 1936 году Пастернак бесстрашно отказался подписать открытое письмо, однако его подпись все равно появилась в газете.

17 января 1937 года имя Бухарина, главного редактора «Известий», исчезло со страниц газеты; 24 января Радек упомянул его имя в ходе процесса. Объявление о новом процессе последовало незамедлительно: 27 января Бухарин и Рыков были арестованы. Процесс над ними проходил в 1938 году. Заблаговременно была развернута широкая идеологическая кампания, направленная на «искоренение» влияния Бухарина и требовавшая расправиться с рядом художников. Новым начальником НКВД был назначен Николай Ежов. В апреле предшественника Ежова — Генриха Ягоду — арестовали как немецкого шпиона. Заодно арестовали и его родственника Леопольда Авербаха, литературного критика и влиятельного лидера РАППа. Люди исчезали каждую ночь. 8 февраля Эйзенштейн публично опроверг в «Известиях» сообщения о своем аресте, после того как парижская газета «Cinémond» напечатала 17 декабря 1936 года заметку «Eisenstein est-il en prison?» («В тюрьме ли Эйзенштейн?»).

НКВД тем временем продолжало собирать информацию против Эйзенштейна. Американский журналист Эдмунд Стивенс написал подходящий документ и послал его следователю Давиду Райзману. Письмо обвиняло Эйзенштейна в связях с троцкистами. В Мексике Эйзенштейн проводил время с другом Троцкого Диего

Риверой; в Нью-Йорке он встречался с Анитой Бреннер, приятельницей Риверы, критиком «The New York Times». Он был также знаком с Бертраном Д. Вольфом, Эллиотом Когеном и Гербертом Соло — все они как один считались агентами Троцкого из американского отделения Международной рабочей помощи (МОПРа). Стивен утверждал, что Эйзенштейн в разговоре с Анитой Бреннер неоднократно выражал свою симпатию Троцкому и сказал, что считает его высылку из страны ущербом делу мировой революции[16]. Эйзенштейн об этом доносе так и не узнал.

Выздоровев, Эйзенштейн 4 марта вернулся к работе над фильмом, но три дня спустя съемки были раз и навсегда остановлены по приказу Главного управления. Чтобы обезопасить себя от обвинений в формализме, Шумяцкий распорядился отвезти несмонтированный материал второй версии в Кремль и показать Сталину. Полная неспособность «первого зрителя» понять, зачем из горящего дома постоянно вылетают белые голуби — Эйзенштейн проверял в разных дублях возможности контрастного сопоставления темноты и света, черного и белого — вылилась в явную вспышку раздражения. После такой реакции решение напрашивалось само собой. Шумяцкий начал обвинять Эйзенштейна в расточительном расходовании средств — на фильм уже потратили три миллиона рублей. Художникам эта тактика была к тому моменту уже хорошо знакома. Когда власти потребовали снять с репертуара Художественного театра их самый популярный спектакль «Дни Турбиных», они возложили на Булгакова вину за большие издержки на постановку. 5 марта 1937 года Центральный комитет принял постановление, требовавшее немедленно запретить «Бежин луг» «ввиду антихудожественности и явной политической несостоятельности фильма». На «виновников столь длительной затяжки с запрещением ошибочной постановки наложить административное взыскание»[17]. Шумяцкий постарался отвести обвинения от себя, переложив их на Эйзенштейна. Фильм страдал субъективизмом, мифологизмом и порочным идеологическим содержанием. 24 марта по этому вопросу высказалась газета «Кино», потребовавшая

[16] *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–38. М.: Юридическая книга, *1997*. С. 252–253.

[17] О фильме Эйзенштейна «Бежин луг». Против формализма в киноискусстве. М.: Искусство, *1937*. С. 15–16. См. также: *Максименков Л.* Указ. соч. С. 242.

усилить *руководство* кинопромышленностью, с тем чтобы подобные серьезные ошибки больше не повторялись. Газетная формулировка давала узкому кругу понять, какого рода интрига разворачивается за кулисами и кто может поплатиться за фильм.

19–21 марта в Москве прошло трехдневное совещание творческого актива московских киностудий, созванное Главным управлением, чтобы осудить «Бежин луг». Эйзенштейна призвали публично покаяться. Он сделал это, опубликовав статью «Ошибки "Бежина луга"», но это было только начало[18]. Фильм осуждали на дискуссиях, которые проходили повсюду — на студии, во ВГИКе, в Союзе писателей, в Комитете по делам искусства. Эйзенштейн должен был лично присутствовать на всех этих собраниях и выступать с речами. Он делал все, что от него требовалось, и вел себя как покладистый мальчик-пай.

28 мая 1937 года вышла книга, посвященная исключительно «ошибкам "Бежина луга"». В ней увидели свет статьи Шумяцкого, Евгения Вейцмана, Ильи Вайсфельда и самого Эйзенштейна. Режиссера порицали за неспособность сделать жизнеутверждающую картину после трех голливудских сценариев о крушении индивидуалистов. Режиссер снова поставил фильм о крахе[19]. Его колхозники действовали как варвары, создание клуба было показано как бессмысленно-стихийный разгром церкви, советский пионер выглядел бессловесным ангелом, жертвенным и сентиментальным, а его отец — явный классовый враг — был похож на Пана, сошедшего с полотна символиста Врубеля. Эйзенштейн доказал, что ничего не знает о действительности, и, таким образом, пренебрег основой основ советского искусства — безграничной, вездесущей силой партии. В результате ЦК пришлось вмешаться, чтобы остановить эту патологическую продукцию. Критики Вайсфельд и Вейцман увидели корни эйзенштейновского краха в его теоретических интересах, в занятии архаическими структурами языка, в его восторженном отношении к внутреннему монологу и сомнительной зачарованности мифами. Эти пристрастия привели к тому, что он антропоморфизировал природу и представил ясный случай классовой борьбы как эллинистическую трагедию в ницшеанском духе, как мистерию с хорами и мифологическими фигурами, павшими жертвами иррационального рока: «Ницше, Леви-Брюль и Джойс

[18] Кино. 24 марта *1937*.
[19] О фильме Эйзенштейна «Бежин луг». С. 40.

не помощники советскому художнику»[20]. Эйзенштейн покаялся, что он слишком положился на свою творческую спонтанность, недисциплинированные, субъективные и анархические стихии, которые привели его к ложным обобщениям. Он осудил свой индивидуализм как патологию и заклеймил свои эксперименты с изысканными композициями кадра и необычными ракурсами, световыми настроениями и масками вместо реалистических характеров как *вырождение*. Индивидуалистская эстетика привела его к политическому краху[21].

Этот вывод был созвучен тону кампании против формализма; фильм Эйзенштейна, наряду с оперой Шостаковича, стал прецедентом. Эйзенштейн был вынужден осудить как «политическую ошибку» и свою собственную жизнь. Он был изолирован от энергии масс — в своей исследовательской лаборатории, в аудитории ВГИКа, в собственной скорлупе. Коллектив киностудии теперь поможет ему выкорчевать этот пагубный индивидуализм, искоренить эту изолированность[22]. Эйзенштейн не утруждал себя выбором слов; напротив, он следовал принятой риторике. Его фильм был запрещен вместе со «Строгим юношей» Абрама Роома по сценарию Юрия Олеши, «Прометеем» Ивана Кавалеридзе, комедиями «Однажды летом» Бориса Барнета и «Леночка и виноград» Антонины Кудрявцевой. В июле журнал «Интернациональная литература» напечатал английский перевод статьи Эйзенштейна «Ошибки "Бежина луга"». Новость об этом событии распространилась в иностранной прессе. Ее сопровождали драматичные подробности об уничтожении негатива и единственной позитивной копии. После многочисленных унизительных собраний Эйзенштейну позволили уйти из ВГИКа по собственному желанию.

Этот последний удар он принял легко. Дневниковая запись всего лишь констатирует, что производство «Бежина луга» остановлено. Комментариев никаких. Дальше идут заметки о немецкой книге «Die Urgeschichte der Bildenden Kunst» («Предыстория изобразительного искусства», Вена, 1925) и о биографии теоретика выразительного движения Франсуа Дельсарта, опубликованной в

[20] *Вейсман (Вейцман) Е.* Мифы и жизнь // О фильме Эйзенштейна «Бежин луг». С. 50.

[21] *Эйзенштейн С.М.* Уроки «Бежина луга» // Кино. 24 марта *1937*. № 14. С. 2.

[22] О фильме Эйзенштейна «Бежин луг». С. 60–61.

1874 году[23]. Большой террор заставил его бояться за свою жизнь, но гибель фильма не имела для него особенного значения. Он знал, чем рискует, когда решил взяться за этот материал. Он продемонстрировал партии свою добрую волю и думал, что искусство спасет его от идеологических банальностей. Одновременный флирт с властью и собственным творчеством привел его к катастрофе.

Теперь его вышвырнули в свободу, к которой он так стремился годом ранее: «I have time to time. I have a time to look my own hand writing»[24]. Разумеется, он по-прежнему должен был демонстрировать свою преданность; 16 апреля он написал обязательное письмо Андрею Жданову, где просил разрешения исправить «Бежин луг». В черновиках писем Сталину и правительству он комментировал и разъяснял сложившуюся ситуацию. В письме к Шумяцкому он просил оказать ему доверие, позволить вернуться к работе. Он упомянул «надежный» источник для нового фильма — «Мы, русский народ» Вишневского о рождении Красной Армии.

Три дня спустя, 19 апреля, Шумяцкий передал это письмо Сталину, добавив кое-что и от себя. Он сделал все, чтобы выгородить себя и переложить всю вину на Эйзенштейна. Он доложил вождю, что некоторые товарищи энергично пытаются найти для Эйзенштейна работу, но лично он — против этого. Конечно, окончательное решение в руках Центрального комитета. По словам Шумяцкого, Эйзенштейн неоднократно говорил, что готов наложить на себя руки. В ответ на этот «шантаж» Шумяцкий считал невозможным использовать Эйзенштейна на режиссерской работе в кино. Он также выразил пожелание, чтобы и другие газеты опубликовали постановление ЦК о запрете «Бежина луга» и еще более тщательно обсудили порочность творческого метода Эйзенштейна[25].

Центральный комитет отверг чересчур рьяный подход Шумяцкого: Молотов набросал черновик альтернативного предложения, поддержанного Ждановым и Ворошиловым, согласно которому товарищу Шумяцкому предлагалось «использовать т. Эйзенштейна, дав ему задание (тему), предварительно утвердив его

[23] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 29.

[24] Там же. [У меня есть время, чтобы отмерять время. У меня есть время следить, как пишет моя рука» (англ.).]

[25] Полностью письмо Шумяцкого напечатано в: *Максименков Л.* Указ. соч. С. 245–246.

сценарий, текст и прочее»[26]. Этот подход Сталин предпочел проекту Шумяцкого, которого поддержал только Каганович. Соответственно, начальник кинопромышленности вынужден был подчиниться. Таким образом, 9 мая участь Эйзенштейна была решена. Осталось тайной, знал ли Эйзенштейн о заступничестве своих высокопоставленных покровителей.

В мае 1937 года у него начался курс лечения в санатории — его сердце и нервы не справлялись с напряжением. Затем ему предстояло начать работу над «подходящим» сценарием. «Я чувствую себя в стеклянном гробу. Может, потому что мечтал о "Стеклянном доме"... Для меня все время кажется, что что-то начинается, течет, кончается, — писал он Пере. — А на самом деле только повтор, повтор, как сердцебиение — нет смены этапов — один автоматический п о в т о р. И это сводит с ума. [...] Видишь, знаешь, что надо и как и не можешь двинуть пальцем. Неужели этот кошмар никогда не придет к концу??? Я пишу наивно, бездарно, в говеннейших выражениях. Хуже — только то, что я собираюсь делать в статьях»[27]. Руководство студией, однако, не могло позволить такому сомнительному режиссеру, как Эйзенштейн, работать над сценарием такого знаменитого писателя, как Всеволод Вишневский. Запрет не был снят даже после того, как Борис Барнет, Михаил Ромм и Александр Медведкин подписали прошение за коллегу. Запретили Эйзенштейну и экранизировать роман Фейхтвангера «Лже-Нерон». Пока режиссер поправлялся в Кисловодске, Вишневский почти каждый день писал ему длинные письма. 18 мая директор Мосфильма Елена Соколовская сказала, что постарается достать для него сценарий «Русь» об Александре Невском.

Планы Эйзенштейна сделать фильм об Испании тоже пошли прахом. Его предложение экранизировать «Слово о полку Игореве» было проигнорировано. Шумяцкий отклонял все, что имело отношение к Эйзенштейну. 5 июня режиссер написал Соколовской из Кисловодска: «Умственной деятельности стараюсь не предаваться. Надо копить силы, особенно нужные в свете решений обо мне. Тем не менее две гипотетические темы выплыли. Одна — борьба со шпионажем и диверсией. Правда, тема современная, а на это для меня, кажется, табу. Другая — расовая, тоже меня занимавшая. Твердое желание Робсона работать со мной. [...] Тут есть неожи-

[26] *Максименков Л.* Указ. соч. С. 248.

[27] Киноведческие записки. *1997/98*. № 36/37. С. 240.

данный исторический материал: "Арап Петра Великого" Пушкина. Фрагмент. [...] Что фрагмент — м. б. даже лучше. Свободнее угол зрения на материал. Очень влечет Персия. Но тут без поездки не обойтись. Хотя бы экскурсионного масштаба. В 1933 году хотел ехать — послали Ерофеева и Головню и провалили»[28].

После всенародного празднования пушкинского юбилея в июне 1937 года мысль взяться за Пушкина выглядела как нельзя более своевременной; другие предложения тоже были подходящими. Ни одно из них не было даже рассмотрено. Вместо этого Эйзенштейн начал работать над теоретическим исследованием «Пушкин и кино», но так его и не закончил. Он вернулся к этой идее в своем более обширном замысле «Советский фильм и русская культура», в который собирался включить статью «Гоголь и киноязык»[29], начатую еще в 1933 году. Ни один из этих текстов не будет дописан.

Финансовое положение Эйзенштейна было угрожающим. Он больше не получал зарплату ни на студии, ни во ВГИКе. Юлии Ивановне пришлось обналичить свои ценные бумаги и продать кое-какие старинные книги из библиотеки сына. Елизавета Телешева обратилась к Немировичу-Данченко с просьбой устроить Эйзенштейну постановку в Художественном театре. Об этом Немирович-Данченко простодушно написал Шумяцкому и получил от него совет избегать Эйзенштейна. Раз уж так хочется привлечь в театр кинорежиссера, пусть это будет Протазанов с его опытом экранизации классики!

В конце июня Эйзенштейн возвратился из Кисловодска и познакомился с Петром Павленко — с ним он должен был работать над сценарием. В это время в Москве начинался новый процесс, на этот раз против военачальников. Генерал Михаил Тухачевский, с которым Эйзенштейн несколько раз встречался в доме Литвиновых, был объявлен «немецким шпионом». Эйзенштейн снова уехал в санаторий, на этот раз в Подмосковье. 16 июля его старого друга Сергея Третьякова арестовали прямо в Кремлевской больнице как немецкого и японского шпиона. Почти сразу вслед за этим забрали и его жену.

[28] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1517. Л. 1.

[29] См. публикацию набросков с комментариями Н. Клеймана: Киноведческие записки. *1989*. № 4. С. 94–112.

В августе Эйзенштейн размышлял над сценарием об Александре Невском под рабочим названием «Русь». Предполагалась, что киноповествование должно вестись в житийном стиле, с псевдонародным душком. Сюжетным центром его было историческое сражение 5 апреля 1242 года, когда князь Александр Невский разбил тевтонских рыцарей на льду Чудского озера. Немцы предприняли крестовый поход на Русь, но потерпели сокрушительное поражение. Будущее противостояние фашистской Германии и ее стремительно растущей военной мощи угадывалось безошибочно.

Эйзенштейну разрешили делать фильм только в сотрудничестве с режиссером Дмитрием Васильевым. Он принял это условие. Во всех газетных сообщениях режиссеров указывали в алфавитном порядке, поэтому Васильев всегда стоял первым. Даже когда Васильев ставил свое имя после имени Эйзенштейна, порядок меняли на противоположный. Васильев уже работал помощником режиссера у Михаила Ромма и Юлия Райзмана, у него не было амбиций солировать. Он прекрасно понимал ситуацию и пытался вести себя по отношению к Эйзенштейну настолько *тактично*, насколько это было возможно. Последний был рад, что его сорежиссером не назначили, как первоначально планировалось на студии, Давида Марьяна — одного из самых рьяных и злобных критиков «Бежина луга».

Годом ранее Телешева написала Эйзенштейну, что она прочла в «Правде» статью Фейхтвангера о «Потемкине» и вздохнула: сейчас редко о ком так пишут[30]. Летом 1937 года в Москве, а потом в Ленинграде прошла премьера оперы украинского композитора Олега Гришко «Броненосец "Потемкин"». Опера близко следовала кинокартине, но имя Эйзенштейна не упоминалось.

Тем же летом с Эйзенштейном в Москве встретился английский кинокритик Торольд Дикинсон; режиссер показался ему замкнутым и рассеянным. В сентябре приехала Мари Сетон. Она была наслышана, что Эйзенштейн «сбился с пути истинного» из-за последнего фильма и общения с иностранцами, — об этом ей сообщила Маркуша Фишер. Если Сетон немедленно не уедет, ему грозит большая опасность. В любом случае, у него теперь новая спутница. И еще Мари Сетон должна перестать писать. Сетон уехала в шоке, но совет Маркуши, вероятно, был не единственной причиной ее стремительного отъезда. Генриха Ягоду, покровителя

[30] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2139. Л. 13.

ее близких друзей Афиногеновых, только что приговорили к высшей мере за шпионаж.

В конце сентября Шумяцкий появился на Первом Всесоюзном съезде профсоюза кинофотоработников и обрушился с нападками на Эйзенштейна. Режиссер хотел выступить в свою защиту и попросил слова, но ему предложили сформулировать свои мысли в письменном виде. В этой напряженной ситуации он закончил сценарий и продолжал работать над своими исследованиями. 13 ноября новый сценарий поступил в ГУК, а оттуда — непосредственно Сталину. Передают, что он вычеркнул сцены в орде и смерть Александра, которого отравил Тамерлан, провел жирную черту после сцены разгрома немецких рыцарей и написал: «Сценарий кончается здесь... Не может умирать такой хороший князь!»[31]

Тем временем еще больше друзей и знакомых были арестованы — Бетал Калмыков и Кирилл Шутко, оператор Владимир Нильсен (ассистент Тиссэ, позднее работавший с Александровым), теоретик конструктивизма Алексей Ган (муж Эсфири Шуб), актер Семен Шагайда, сыгравший в «Аэроградe» Довженко, режиссер Иван Кавалеридзе и Борис Пильняк.

У многих начались психические расстройства. Михаил Булгаков страдал фобиями, не выходил из квартиры, его лечили гипнозом. Зощенко пытался найти спасение в самоанализе, что и описал в своей книге «Перед восходом солнца» (1942).

Воздух был заряжен насилием. Террор и давление цензуры проникли всюду. Как чувствительный человек мог выжить в такие времена? Эйзенштейн завидовал Томасу де Квинси, потому что у того под рукой имелся опиум. Когда все чувства отключены, самочувствие лучше, — то и дело оговаривается он в дневнике: «13.9.1937. Набредаю на страшное. Грипп. Заложен нос. К мозгу нет доступа воздуха. Выключены лобные доли. И чувствую себя хорошо. Вероятно именно так всегда себя чувствуют люди нормальные. Поэтому им хорошо. Меня же всегда мучит эта Supersensitiveness [сверхчувствительность]. Когда она приглушена, чувствуешь себя психически лучше. De Quincey употреблял опиум. Может быть просто пить?»[32] В 1937 году он нарисовал циклы «Отчаяние» и «Ничто»: пытаемые, обезглавленные текучие фигуры, образующие круги и пирамиды. Подписи гласят: «Я смотрю в Ничто»,

[31] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 289.
[32] РГАЛИ. Ф. 1932. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 10.

«Я пью Ничто». Он проверял свою старую гипотезу о том, что искусство может изменять сознание и программировать особое воздействие. Через свое творение художник обретал безграничную власть. Не было ли во всем этом какого-то зловещего предзнаменования? Так ли уж случайно Геббельс призывал немецких художников создать национал-социалистический аналог «Потемкина»? Не есть ли искусство механизм эмоционального порабощения, идеологической манипуляции?

Эйзенштейн не терял надежды нащупать пути достижения экстаза через искусство. Вместе с тем у него развилось нечто вроде комплекса Галилея. Он видел спасение от жестоких времен в работе над книгой. В 1937 году, увлекшись универсалиями мифологического, регрессивного мышления, он начал книгу о монтаже, которая одновременно мыслилась как трактат о гармонии метафизических соответствий.

30 ноября 1929 года Эйзенштейн виделся в Париже с Джеймсом Джойсом, который показал ему свой план «Улисса», опубликованный потом первым комментатором Джойса — его близким другом Стюартом Гилбертом. План представлял собой универсальную карту соответствий. Каждый эпизод в книге соотносился с реальной топографией Дублина, с картой универсального города и схемой человеческой жизни, символизм которой — рождение, встреча, смерть — превращает единственное и уникальное в универсальное. У каждого эпизод имелся свой аналог в «Одиссее»; большинство эпизодов соответствовало конкретному органу человеческого тела, и весь роман был аллегорией тела.

Каждый эпизод строился вокруг цветового лейтмотива, формально соответствующего краскам католической мессы: их сумма покрывала весь цветовой спектр. В дополнение к этому, каждая глава имела свой семантический лейтмотив, ассоциировавшийся с определенным видом искусства, которое согласно средневековой модели соотносилось с определенной наукой. Весь роман строился как гигантский символ и компендиум универсального знания и универсального символизма. Эйзенштейн стремился к чему-то похожему в своем проекте о Москве; теперь он хотел написать подобного рода книгу о монтаже. Он искал соответствий между словом и изображением, линией и мелодией, звуком и цветом, цветом и формой, видимым и невидимым, между разными видами искусства. Он мечтал открыть законы глобальных метафизических соответствий: между искусством, человеческим телом и устройством вселенной.

В «Монтаже» разрабатывалась новая идея тотальности и новое представление о книге как о хранилище универсального знания. Эйзенштейн поменял и свою манеру письма. В двадцатые годы он писал тезисы, заметки, афоризмы, незаконченные фразы, нередко состоящие из одного глагола или существительного. В тридцатые его текст превратился в непрерывный поток, который мог расти и растекаться вширь: эмпирические штудии, перерастающие в ряды бесконечно множимых соответствий.

Книга Эйзенштейна содержала в себе очевидный парадокс. Поскольку Эйзенштейна резко критиковали за формалистические «грехи», в предисловии он объявлял, что больше не считает монтаж *единственным* средством выражения в кинематографии. Тем не менее на протяжении всех 900 страниц своего трактата он доказывает, что монтаж является единым принципом, структурирующим все художественные явления.

Идея органического единства и вызываемого синэстетического эффекта полностью вытеснили теории Эйзенштейна 1920-х, которые фокусировали внимание на монтаже и его воздействии. Теперь он объяснял монтаж не через конфликт, скачок, сдвиг и противоположность, а через единство, синтез, экстаз и органику. От своих предыдущих открытий он отказался как от половинчатых. Он смотрел на проблему монтажа как на способ выражения внутренних законов художественного мышления, справедливых для всех видов искусства — архитектуры и живописи, литературы и музыки, театра и цирка, мюзик-холла и кинофильма. Эйзенштейн написал *своего собственного* «Лаокоона», манифест медиаэстетики, в котором он по-новому оценивал соотношение между искусствами пластическими и словесными, потому что старые визуальные искусства читаются через опыт кино, а кино — через опыт философской эстетики, исследующей соотношение субъективного и объективного, видимости и сущности. Согласно Эйзенштейну, эти соответствия существуют исключительно благодаря тому, что каждое произведение искусства стремится создать образ, поглощаемый в акте восприятия. Этот образ понимается как продукт монтажа и закладывает основу для всех соответствий. В качестве центральной проблемы *кинематографического выражения* возникает отношение между видимым и невидимым. В конфликте двух кадров или двух изображений Эйзенштейн больше уже не стремился обнаружить абстрактное понятие, напротив, он искал чувственно не воспринимаемый образ, сердцевину новой теоре-

тической системы. В 1920-е годы монтаж был понят им как механический процесс сборки, наподобие конструкции птицефермы или водопровода, сейчас он трактовал его по аналогии с телом расчлененного, собранного вместе и воскресшего бога Диониса или Озириса.

Эта новая органическая концепция, безусловно, была связана со сдвигом культурных парадигм от конструктивизма 1920-х к универсальному мышлению 1930-х, когда советские теоретики, пытаясь разработать систематическую марксистскую эстетику, пали жертвой гегелевской метафизики.

В конце двадцатых годов Эйзенштейн открыл для себя Эрнста Кассирера, который обратился к понятию символа, чтобы обновить онтологию, эту дискредитированную форму мышления. В тридцатые Эйзенштейн обнаружил свое соответствие символу Кассирера в образе. С помощью этого последнего конфликт превратился в органическое единство. Слияние пафоса и экстаза пришло на смену старой модели «стимул–реакция». Эйзенштейн обратился к традиционной онтологической философии искусства и соединил идею целостной системы со старой диалектикой. Искусство было идеальным проводником этого единства, которое больше нигде не существовало в такой чистой форме. Он интерпретировал диалектику как снятие противоречий между общим и особенным, интеллектуальным и эмоциональным, явлением и его представлением, субъективным и объективным. Искусство стремится к полному устранению этих дихотомий. Однако это динамическое упразднение противоположностей в метафизическом «органическом единстве» остается непостижимым для человеческого сознания и может быть пережито только в экстатическом состоянии, вызванном искусством. Подлинный опыт экстаза приводит воспринимающего к осознанию законов не только искусства, но и природы. В рамках этой теории Эйзенштейн предложил крайне своеобычную интерпретацию дионисийства. На первый взгляд, его мистически окрашенное понятие экстаза кажется далеким от пафоса социалистического реализма. Объединяет их лишь требование универсальности. В сталинской утопии воля человека не только должна вершить историю, но и подчинять себе законы природы: сибирские реки будут орошать пустыни Средней Азии, а на Крайнем Севере будут расти персики. Таким образом, исторический и диалектический материализм встретятся в совершенном *Gesamtkunstwerk*. История тогда подойдет к концу. Или магически

перейдет в природный цикл. Гармонические соответствия Эйзенштейна — это также путь в направлении *Gesamtkunstwerk*, путь по кругу, соединяющему человеческое тело, вселенную и произведение искусства. Из этой последовательности полностью исключалась история — это была поразительная перемена в сознании автора «Потемкина». Эйзенштейн по-прежнему изучал исторические изменения в человеческом восприятии и художественной технике, но при этом игнорировал общественные катаклизмы. Искусство сливалось в явлении всеобщей тотальности, но эта тотальность не имела никакого отношения к реальности. Невидимое провозглашалось истинным ядром кинофильма. Все очевидное отныне имело лишь служебный смысл.

Книга осталась незаконченной и при жизни Эйзенштейна не была опубликована.

1938–1940
Зима летом. Сумерки Богов

8 января 1938 года был закрыт театр Мейерхольда. Актеры искали пути спасения труппы. Они переименовали ее в Театр Маяковского, а их завлит Александр Февральский попросил Эйзенштейна принять на себя руководство театром. Эйзенштейн отказался. Его собственное положение было слишком шатким и слишком запутанным. Он только что закончил сценарий «Александра Невского» и ждал, когда тот пройдет цензуру. Внутренне он был готов к конфликту с Шумяцким: «Невский кончен. Начнутся мытарства с Шумяцким. А мне все равно. Я спокоен. Как спокойны травы и коровы. Все [нрзб.] где-то очень далеко. Что может быть очаровательнее тупости»[1].

Внезапно ветер для Шумяцкого переменился. Киностудии выпускали все меньше картин со все большим бюджетом. Вдобавок, было сделано слишком много «политически вредных» фильмов. Нужно было найти виновного. 8 января 1938 года Шумяцкого отстранили от власти. 18 января его арестовали и в июле того же года расстреляли. В прессе он был заклеймен не только как «фашистская гадина», но и как пропагандист «конвейерного кноремесла», штампованной, антинациональной по форме «киноамериканщины»[2]. Его метод — вплоть до проекта кинограда — ориентировался на «международно-рыночный стандарт», вместо поиска *русского, советского* пути. Кинопромышленность разом лишилась всех своих руководителей: одновременно были арестованы директор Мосфильма Елена Соколовская, бывший

[1] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 10.
[2] *Шнейдер М.* Изобразительный стиль братьев Васильевых // Искусство кино. *1938.* № 2. С. 28.

директор Межрабпромфильма (ныне студии им. Горького) Борис Бабицкий, художественный директор Ленфильма Адриан Пиотровский, директора киностудий в Киеве, Одессе и Ереване. Новым руководителем Главного управления кинофотопромышленности был назначен Семен Дукельский, но через полтора года его сменил Иван Большаков.

В процессе работы над сценарием Эйзенштейн читал не только древнерусские летописи, но и «Mein Kampf» Гитлера. В Александре Невском он узнал самого себя: новгородский князь был полководцем, совершающим великие подвиги во имя будущего, но вынужденным терпеть унижения в настоящем. Он, победивший немецких псов-рыцарей, должен был кланяться татарам. Эйзенштейн вновь максимально использовал истязаемые тела (*его* тема) и вписал в сценарий натуралистические *гиньольные* подробности: топор раскалывает череп от макушки до челюсти, тело разрубают пополам, дитя бросают в огонь.

Фильм не претендовал на достоверную реконструкцию далеких событий: речь шла вовсе не о Древней Руси и освободительной войне с Тевтонским орденом. На карту был поставлен текущий политический момент: коричневые рубашки фашистов преобразились в белые одеяния тевтонов. Геометрическое построение их войска было стилизовано под совершенную машину убийства. Островерхие шлемы русских богатырей походили на буденовку красноармейцев. Многие рисунки Эйзенштейна к «Александру Невскому» композиционно строились вокруг свастики, но тела при этом напоминали текучие линии его циклов «Отчаяние» и «Ничто». Однако оценку сценарию давали не политики, а историки. Они жестоко раскритиковали «вопиющие ошибки» в описании тевтонских рыцарей. Начало спорам положила публикация сценария в журнале «Знамя», главным редактором которого был Вишневский. Мартовский номер журнала «Историк-Марксист» поместил статью «Издевка над историей», критикующую стилизованную речь и исторические анахронизмы сценария[3]. До самого лета в печати появлялись разнообразные нападки на «исторически фальшивый сценарий». 29 мая рецензию опубликовала «Литературная газета», 7 июня свою лепту в общую критику внесла «Правда». Но эта публичная дискуссия ни на что не повлияла.

[3] *Тихомиров М.* Издевка над историей // Историк-Марксист. *1938.* № 3. С. 92–96.

Сценарий уже получил благословение высшей инстанции — самого Сталина.

Когда Эйзенштейну разрешили наконец сделать новый фильм, он неизбежно оказался в окружении новых коллег. Ему фактически приказали дать главную роль Николаю Черкасову, который только что сыграл Горького в «Ленине в 1918 году» и присягнувшего большевикам старого ученого в «Депутате Балтики». Эйзенштейну позволили оставить только своего оператора Тиссэ. Он хотел, чтобы музыку к кинофильму написал Прокофьев, но композитор накануне отправился в трехмесячное турне и отложил принятие решения до своего возвращения. Художником по декорациям и костюмам Эйзенштейн взял своего старого знакомого Константина Елисеева. (Когда-то Елисеев помог Эйзенштейну получить перевод из инженерных войск в Театр Армии.) Костюмы к фильму были трудной задачей. Под руководством Елисеева в знаменитом пошивочном цеху московских театров Надежда Ламанова создала 1200 единиц старинного оружия, 2000 нагрудных доспехов и 1950 накидок, мехов и курток.

В феврале-марте Эйзенштейн писал режиссерский сценарий. Он отправился в Новгород, но понял, что там снимать нечего. Большая часть старинных построек не сохранилась, а те, что сохранились, настолько глубоко ушли в землю, что использовать их в качестве натуры не представлялось возможным. Художнику Иосифу Шпинелю пришлось строить макеты древних соборов в киностудии. Эйзенштейн потребовал, чтобы Русь была стилизована в духе Николая Рериха и Утамаро. Сразу же возник вопрос, как и где снимать Ледовое побоище. Зима практически кончилась; лед уже растаял. Неужели им придется отложить съемки на целый год? Васильев предложил использовать искусственный лед. Апрель-май они провели в поисках подходящего места в Переславле-Залесском под Москвой, но в итоге решили снимать сражение в студии. Лето преобразилось в зиму.

Эйзенштейн работал днем и ночью. Официально он был уволен из ВГИКа, но ему позволили продолжить преподавательскую деятельность, так как несколько его студентов (Александр Столпер, Александр Андриевский и Исидор Анненский) готовились к защите дипломов. Институт вернул Эйзенштейна обратно в штат только 10 марта 1938 года, после того как киностудия официально снова взяла его на работу в качестве режиссера «Александра Невского». «Приказ номер 22» был помечен задним числом 15 фев-

раля; Эйзенштейн значился в нем «преподавателем в области композиции фильма». Но даже ради этой должности ему пришлось обращаться с прошением в администрацию института. В это время Эйзенштейн продолжил свою книгу о монтаже, написав «Монтаж 1938». Это пространное эссе рассматривает психологическую природу образа, который формируется по мере того, как ум вовлекается в ассоциативный процесс.

В мае Эйзенштейн встретился с Прокофьевым, который тогда еще имел относительно небольшой опыт работы с кино. В 1933 году композитор написал музыку к «Поручику Киже», а три года спустя сочинил 24 фрагмента для «Пиковой дамы» Михаила Ромма. Последняя картина так и не была закончена, поскольку Ромм переключился на другие, более внушительные проекты к празднованию годовщины революции. Тем не менее, имея опыт создания трех опер и четырех балетов, Прокофьев хорошо чувствовал визуальные, драматические, вокальные и ритмические особенности фабульно обусловленной музыки. Многие признавали близость его мелодики к пластическому изображению. Но мир кино был для него чужим. Прокофьеву нравился Чаплин, с которым он познакомился в Биаррице в 1930 году и которого только что, в 1938-м, посетил в Голливуде. Будучи на гастролях в Денвере, он несколько раз сходил посмотреть «Белоснежку» Уолта Диснея. Прокофьев познакомился с Диснеем в Калифорнии, где композитора потрясла звуковая техника и возможности звукового кино[4]. Фильмы самого Диснея вызвали у Прокофьева восторг — кстати, Эйзенштейн реагировал на них так же. В Голливуде композитору предложили контракт на две с половиной тысячи долларов в неделю. Как позднее Прокофьев поведал своему другу Николаю Мясковскому, он бы остался в Америке, но он только успел обосноваться в Москве и решил вернуться домой, к детям. В мае, перед тем как отправиться отдыхать на Кавказ, он предложил Эйзенштейну несколько музыкальных тем.

5 июня на Мосфильме начались съемки. Эйзенштейн заранее расписал подробнейший график работы на каждый день. На любое изменение, включая мельчайший кусок диалога, следовало получить письменное разрешение у руководителей студии. Центральный эпизод Ледового побоища снимался в разгар июльской

[4] *Прокофьев С.* Статьи и материалы. 1953–1963 / под ред. И. Нестьева и Г. Эдельмана. М.: Советский композитор, *1962*. С. 222–223.

жары. На съемочной площадке Эйзенштейн носил солнцезащитные очки и пробковый шлем, который привез из Мексики, — он производил экзотичное впечатление. Чтобы снять эту сцену, пришлось вырубить яблоневый сад при студии. Три тысячи квадратных метров залили асфальтом для возведения скалистых утесов. Съемки привлекли репортеров и широко освещались в прессе[5]. Грунт, словно по мановению волшебной палочки, превратился в лед: в ходе укладки горячий асфальт покрывали мелом и, застывая, он начинал отливать голубым цветом. Перед каждым дублем асфальт обрызгивали жидким стеклом, сверкавшим, как лед. После этого «лед» посыпали песком, нафталином, солью и опилками. С помощью оранжевых и синих светофильтров этот сор превращался в снег.

Для конной битвы и опасных трюков было привлечено 40 спортсменов. Чтобы усилить динамические эффекты, Тиссэ менял скорости съемки. Организация была безупречной. Никто не пострадал, и съемки были закончены всего за 115 дней вместо запланированных 198-ми.

В октябре Эйзенштейн монтировал ленту. Своим совершенным ритмом она частично обязана взаимодействию изображения и музыки. Эйзенштейн особенно ценил «жест» прокофьевской музыки, то, как композитору удалось схватить внутреннюю динамику изображения и эмоции. Способность Прокофьева отцедить ритм из заданного изображения и предложить его музыкальный эквивалент осталась для Эйзенштейна неразрешимой загадкой. Он попытался найти объяснение тайны в своем эссеистическом портрете композитора[6]. Не обошлось и без трений. Эйзенштейн хотел, чтобы Прокофьев использовал музыку XII века. Прокофьев посчитал эту музыку неприемлемой и слишком необычной для аудитории XX века. Вместо нее он сочинил художественную стилизацию. Не смогли они договориться и по поводу увертюры. Композитор хотел, чтобы Эйзенштейн изменил зловещие образы в начале картины, поскольку они будут выглядеть странно в сочетании с легкой увертюрой. Эйзенштейн отказался что-либо менять, а Прокофьев отказался писать мрачную увертюру, так что началь-

[5] Известия. 9 августа *1938*; Интернациональная литература. *1938*. № 9; Пионер. *1938*. № 16.

[6] *Эйзенштейн С.М.* ПРКФВ // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 5. С. 457–473.

ные титры шли без музыки. Как правило, Прокофьев сочинял музыку, отталкиваясь от уже полностью смонтированного эпизода. Когда он не мог почувствовать ритм, он просил Эйзенштейна перемонтировать отрывок.

«Александр Невский» был первым законченным звуковым кинофильмом Эйзенштейна. Он знал, что два разных стимула — визуальный и акустический — могут либо подавлять, либо усиливать друг друга. В этом фильме он опробовал синэстетическое соответствие, в котором музыкальный образ действовал как своего рода поводырь для слепых, а изображение — как резонатор для глухих. Оно должно было ассоциировать все возможности звука, а музыка позволяла зрителю схватить графическую структуру образа. Мелодическое развитие помогало воспринимать развитие визуальное, логику игры объемов, пространств, линий, светотени — оно подчеркивало не только очевидное физическое движение, но и скрытый эмоциональный динамизм. В этой простой, повествовательной кинокартине Эйзенштейн опробовал теоретические и практические основы абстрактного музыкального фильма. Он описал контрапункт в сцене Ледового побоища как «простейший практический случай», который лишь намекал на возможности настоящего контрапункта[7]. Тем не менее визуальный и звуковой уровни ему удалось сделать настолько взаимозаменяемыми, что в 1943 году Британское радио транслировало звуковую дорожку к фильму как радиодраму — без «заметных» потерь. Звук передавал «содержание» изображения.

По плану «Александр Невский» должен был быть закончен 31 декабря, но группе приказали завершить картину к 7 ноября, очередной годовщине революции. Последние штрихи к монтажу Эйзенштейн добавил 4 ноября. Через два дня картина была показана в студии; Главное управление должно было принять ее 9 ноября. В ночь перед первым официальным просмотром фильм показали Сталину, при этом одну коробку с пленкой случайно забыли в студии. Фильм был принят в том виде, в каком его доставили, и отправлен в прокат без одной части. 14 ноября Эйзенштейн написал Семену Дукельскому, прося разрешения включить забытую часть. Без нее сюжет терял последовательность: полностью отсутствовал эпизод, в котором два воина встречаются на

[7] *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2. С. 241.

Новгородском мосту. Его запрос остался без внимания. Довженко публично поднял вопрос об отсутствующем переходе на совещании «по вопросам исторического и историко-революционного фильма». Однако никто не осмелился признать, что Сталину просто забыли показать десятиминутный фрагмент. Оставить фильм с немотивированным обрывом в сюжете казалось безопаснее.

Премьера «Александра Невского» состоялась 23 ноября. С 1 декабря картину начали демонстрировать в кинотеатрах. На показе в Доме кино Эйзенштейн говорил о своей глубокой благодарности товарищу Сталину, который лично нашел время отредактировать сценарий[8]. Премьера прошла успешно. Сталин якобы сказал Эйзенштейну: «А вы все-таки хороший большевик!» На Эйзенштейна посыпались подарки и слава. После девятилетнего перерыва его снова превозносили крупнейшие газеты. 11 ноября восторженные рецензии опубликовали «Известия» (Илья Бачелис), «Правда» (Пудовкин), «За социалистический фильм» (Шкловский) и «Вечерняя Москва» (Херсонский). Даже Вейцман, громивший «Бежин луг», выступил с хвалебным словом в «Советском искусстве». Пара-тройка критических замечаний потонули в хоре славословий. ВГИК извинился перед Эйзенштейном за увольнение и предложил присвоить ему ученую степень «доктора искусствоведения». Почетную степень Эйзенштейн получил 23 марта 1939 года без всякой защиты диссертации. Чуть раньше, 1 февраля 1939-го, он был награжден орденом Ленина. На церемонии награждения в фойе старого МХАТа Эйзенштейн выступил с речью, в которой поблагодарил партию, правительство и лично товарища Сталина. В качестве вознаграждения ему удвоили его долю поступлений за сценарий. Эйзенштейн купил автомобиль и нанял шофера. Теперь он мог соревноваться с голубым «Фордом» Прокофьева.

На XVIII съезде партии 13 марта 1939 года Емельян Ярославский назвал «Александра Невского» «выдающимся достижением». Этот же эпитет он употребил применительно к «Чапаеву» и картинам Ромма о Ленине. 17 июля 1939 года Эйзенштейн был внесен в почетную книгу Союза кинематографистов как «стахановец» вместе со своими сотрудниками Дмитрием Васильевым, Иосифом Шпинелем, Николаем Черкасовым, монтажером Эсфирью Тобак и актером Андреем Абрикосовым.

[8] *Черкасов Н.* Записки советского актера. М.: Искусство, *1958*. С. 128.

Картина побила и все рекорды кассовых сборов, но Эйзенштейн прекрасно знал, чем ему пришлось пожертвовать. Новый Эйзенштейн восхищал не всех: Довженко язвительно назвал «Александра Невского» нелепой «оперой днем».

В апреле 1939 года Эйзенштейн по-английски записал в дневнике: «Traumatisme d'Alexandre. It is the first film where I gave up the Eisenstein touch. Conflict had also a hand in it for sure! This is not the only case! The Novgorod Bridge as reel — You ought to be ashamed of Your self, dear Master of Art!»[9] Но анализируя свой «простейший» фильм, он записал раньше, 24 декабря 1938 года, в дневнике: «"Невский" действует нагло наперекор себе. Все видят дефекты: бутафорию avant tout [прежде всего], длинноты, ритмические срывы и разрывы. Все видят — не только специалисты [...] И действует quand-même [тем не менее]. В чем дело: Дело думаю в "шаманстве": в том, что подобно бубну шамана бьет одна и одна только мысль: все вертится вокруг одной мысли», внушаемой зрителю ритмически — как в пособиях мистиков, передающих элементарные техники достижения экстаза[10].

Эйзенштейн попросил Джея Лейду посылать ему отклики на «Александра Невского». Он хотел знать, что думают о картине люди и что пишут о ней «The Nation» или «The New Republic». Недоброжелательные рецензии интересовали его даже больше, чем доброжелательные[11]. Он не рвался сразу же браться за новый фильм. Он хотел подождать до лета, а пока начал новую книгу — об Эль Греко и кинематографе.

В январе 1939 года «Александр Невский» прошел в Англии, Бельгии и Швейцарии. Американская премьера состоялась в марте. 25 апреля и 8 июня «Правда» сообщила о невероятном успехе: за рубежом поняли и оценили недвусмысленное предупреждение, содержащееся в картине. 29 мая «Вечерняя Москва» написала, что фильм полюбился президенту Рузвельту. Однако 4 февраля 1939 года, парижская газета «Combat» напечатала рецензию Дениса Мариона, друга Мальро. «Александр Невский» показался

[9] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 11. [«Травматизм "Александра". Это первый фильм, в котором я отказался от манеры Эйзенштейна. Конфликт приложил к этому свою руку, без сомнения! И это не единственный случай! Бобина с Новгородским мостом — Вам должно быть стыдно за себя, дорогой магистр искусств!» (англ.).]

[10] Там же.

[11] *Seton M.* Op. cit. P. 388.

Мариону «некинематографичным и архаичным». Он писал: «Когда после пятилетнего молчания человек, который когда-то — наряду с Чаплином и Штрогеймом — являлся одним из величайших режиссеров мира, выпускает такой жалкий фильм, это доказывает вырождение советского кино». Эйзенштейн собирал все газетные вырезки. В отдельный конверт он вложил письма из немецкого и японского посольств: посольства просили о билетах на просмотры 3 и 7 декабря 1938 года.

Госкиноиздат выпустил сценарий «Александра Невского» отдельной книгой как пример того, как надо писать правильный киносценарий. Они также готовили новое издание «Потемкина» и сборник материалов о фильме. В тот же год Госиздат опубликовал 31-страничную биографию Эйзенштейна, написанную Вишневским. Описание последних лет режиссера говорило само за себя: враги народа (вроде Шумяцкого) отвергали сценарии Эйзенштейна и заставляли его снимать такие сомнительные фильмы, как «Бежин луг». Они предлагали ему материал, который калечил его творческие способности. «Ошибки "Бежина луга"» перекладывались теперь на вредителей и врагов. Можно только догадываться, какие великие произведения создал бы Эйзенштейн без этих врагов. К счастью, режиссер сам вовремя понял, что «Бежин луг» — это ошибка. Тогда он захотел снять две другие кинокартины, одну о Гражданской войне в Испании, другую — о рождении Красной Армии в 1917 году («Мы, русский народ» Вишневского), но враги народа опять ему помешали, и тогда партия, правительство и Сталин лично пришли режиссеру на помощь[12].

Эйзенштейн прекрасно понимал, что ему улыбнулась фортуна, он имел возможность убедиться, какой судьбы он, по-видимому, избежал. В январе 1939 года был расстрелян начальник НКВД Ежов, Исаака Бабеля арестовали 15 мая того же года; Мейерхольда — 20 июня. Обоих пытали и приговорили к смертной казни на закрытых процессах. 15 июля в своей квартире была зверски убита жена Мейерхольда Зинаида Райх. В списке «заговора художников» против Сталина фигурировали имена Эренбурга, Эйзенштейна, Олеши и Шостаковича как вероятных «террористов» и троцкистов, связанных с Андре Мальро.

В этот период Эйзенштейн делает еще одну характерную запись по-английски в своем дневнике: «Which way to go? What to do?

[12] *Вишневский В.* Эйзенштейн. М.: Госкиноиздат, *1939*.

Why is there nobody to lead me exactly the way I ought to go?»[13] На тот момент он был полностью реабилитирован и писал восторженные отклики на воспевающий Сталина фильм Михаила Чиаурели «Великое зарево» и не менее верноподданнический фильм «Ленин в 1918 году», поставленный Михаилом Роммом. Он приветствовал каждое постановление партии, восхвалял героизм советских летчиков и выступал на торжественных заседаниях. В 1940 году Эйзенштейну даже позволили опубликовать в журнале «Искусство кино» его теоретический этюд «Вертикальный монтаж» о звукозрительном контрапункте. 16 октября того же года его назначили художественным директором Мосфильма.

Этот новый знак благосклонности придал ему уверенности, что позволило ему даже обратиться в НКВД с ходатайством за своих арестованных друзей — Валентина Стенича-Сметанича (переводчика Брехта, Джойса и Дос Пассоса) и немецкого еврейского актера Чарльза Пуффи (Карла Гуссара), который хотел добраться до Соединенных Штатов, для чего пересек весь Советский Союз и бесследно исчез во Владивостоке. С просьбой о помощи Пуффи к Эйзенштейну обратился Пауль Конер.

Летом 1939 года Эйзенштейн подумывал об экранизации «Мадемуазели Фифи» Мопассана. Вполне возможно, он старался оттянуть работу над новым проектом, чтобы иметь больше времени на писание. Главным образом он работал над «Grundproblem». Рукопись разрослась до тысячи с лишним страниц.

Мари Сетон тем временем послала Эйзенштейну через Амкино список всех мексиканских кадров, которые она проверила и просмотрела. Это возродило его надежды довести до конца свой старый фильм. Но возобновившиеся переговоры о выпуске мексиканского материала — хотя бы «Дня мертвых» — ни к чему не привели.

В середине ноября 1938 года Эйзенштейн получил предложение поставить монументальный эпос о разгроме в Крыму барона Врангеля. На этот раз за сценарий отвечал Фадеев, пригласивший соавтором Льва Никулина. В феврале Главное управление переправило Эйзенштейну их сценарий в подмосковный санаторий, где он снова старался подлечить сердце. Сценарий показался ему невообразимо низкого качества, совершенно бездарным. То была

[13] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 11. [«Куда идти? Что делать? Почему нет никого, кто повел бы меня именно туда, куда я должен идти?» (англ.).]

жалкая копия «Чапаева», сентиментальная, умозрительная, полная избитых штампов. Авторы не предлагают никакой философии событий и никакой драмы самого сражения, записал он 26 марта в своем заключении. Он не хотел снимать скучную историю Гражданской войны. Он хотел памятников, которые могли бы потягаться масштабами с египетскими пирамидами, не меньше. Эйзенштейн отказался работать с Фадеевым и Никулиным. Сейчас он мог позволить себе отклонять предложения.

Тем не менее, когда только что вернувшийся из Узбекистана Павленко предложил ему сделать фильм о Ферганском канале, Эйзенштейн согласился. Он подумал, что сможет использовать эпизоды с Золотой Ордой, которые ему пришлось вырезать из «Александра Невского». Он хотел, чтобы действие перемещалось от эпохи Тамерлана к новейшему 240-километровому каналу в пустыне. 18 июня Эйзенштейн, Тиссэ и Павленко отправились в Узбекистан, где местный Центральный комитет принял их по высшему разряду, как государственных гостей.

В своем новом фильме об Азии Эйзенштейн попытался компенсировать все то, что ему не удалось осуществить в Мексике и в московском проекте. Группа объездила всю республику, посетив Ташкент, Коканд, Самарканд и Бухару. Эйзенштейн читал книги об Улугбеке, великом астрономе и правителе Самарканда. Восточная экзотика напомнила ему Мексику; он хотел опробовать принципы своего прерванного кинофильма на новом материале. Он написал Лейде, что это будет картина об архитектуре с двумя главными стихиями: пустыней и водой. В этом письме он не упомянул третий элемент драматургии — смерть. Фильм должен был начинаться с грандиозной сцены массовой гибели: Тамерлан затопляет город. В качестве образца для своей впечатляющей кинофрески Эйзенштейн использовал описание Леонардо да Винчи визионерской картины «Потоп». Главное отличие заключалось в том, что у Леонардо это был промысел Божий, а у Эйзенштейна гибельную катастрофу устраивал земной тиран. Именно тиран стоял в центре задуманного фильма, как и в истории о «черном Наполеоне», еще одном проекте, который режиссер не смог реализовать. Ферганский материал включал сцены смерти и разрушений, вдохновлявшие апокалиптические фантазии Эйзенштейн. Но реальность предлагала и созидательный контрапункт: строительство гигантского канала в центре пустыни.

Группа вернулась в Москву 12 июля. Эйзенштейн и Павленко засели в Кратове за сценарий, который закончили к концу месяца.

Режиссерские заметки Эйзенштейн набросал за три дня; они были полны журналистских отступлений. Он запланировал множество флэшбеков, так чтобы можно было свободно переноситься из времен Тамерлана в дореволюционную эпоху и в современность. За помощью в повествовательной технике он обращался к пьесам Джона Бойнтона Пристли, сбитая хронология которых восхищала его. Он намеревался ввести народного акына вроде Джамбула и выстроить сценарий наподобие народной песни. Его предисловие к сценарию напечатали в сентябрьском номере «Искусства кино» за 1939 год. Поскольку Ферганский канал строился, Эйзенштейн спешил обзавестись документальной хроникой. Сначала Главное управление кинематографией на все согласилось. Он отправился в Ташкент и 29 июля снял с Тиссэ первые кадры. Московская часть киногруппы присоединилась к ним 13 августа. Эйзенштейн даже смог смонтировать отснятый материал в Ташкенте с помощью Эсфири Тобак. В течение одного месяца они снимали строительные работы, на которых было занято 160 тысяч человек, и выступления узбекских артистов, организованные для рабочих. «Правда» взяла у Эйзенштейна интервью, опубликованное 13 августа, а 2 сентября он даже написал статью о строительном проекте. В другом интервью, газете «Советская Каракалпакия» от 9 сентября, он описал многие водные сооружения, которые повидал за свою жизнь, включая мосты в Нью-Йорке и Сан-Франциско, Ниагарский водопад, порт в Миссисипи. Но только от зрелища Ферганского канала у него перехватило дыхание. Суэцкий и Панамский каналы строились на крови и костях, тогда как строительство Ферганского было праздником для людей. К сожалению, отснятый материал вызвал у него куда меньше энтузиазма. Он напоминал кинохронику. Эйзенштейн практически не имел возможности строить кадр и выстраивать массовые мизансцены. Поэтому он старался ускорить подготовку к историческим эпизодам в Ташкенте. Прокофьев отказался участвовать в фильме. Эйзенштейн послал ему сценарий с просьбой написать партитуру для двух главных тем — воды и песка. Прокофьев заканчивал оперу и ответил, что ему потребуется много времени, чтобы сочинить что-нибудь вроде «воды» и «песка»[14].

Ферганская пресса сообщила, что исторические части фильма будут сниматься в октябре, сначала в Коканде, потом в Хорезме.

[14] Искусство кино. *1958.* № 1. С. 96.

Образ Древнего Востока Эйзенштейн хотел создать с помощью монтажа, а не картонных декораций — ведь старинные мечети стояли нетронутыми. Осуществить этот замысел оказалось нелегко. Сценарий подразумевал обилие общих планов и массовых сцен. Но как он мог снять штурм и разрушение исторического города в реальном Коканде? Где он достанет костюмы и оружие? Мосфильму нужен был новый, действенный фильм о злободневном, политически важном событии. У студии не было средств на производство монументального исторического полотна à la Сесил Б. ДеМилль. В Центральной Азии студиям катастрофически не хватало оснащения для крупномасштабных проектов, а «Мосфильм» был перегружен другими трудоемкими историческими постановками: Пудовкин только что заставил студию воссоздать Москву XVI века для «Минина и Пожарского». Главное управление решило, что без исторической части вполне можно обойтись. Эйзенштейн пришел в отчаяние. Современность, запечатленная на пленке, была недостаточно выразительной, недостаточно драматичной, недостаточно значительной, чтобы нести на себе весь фильм. Он попытался бороться: писал Павленко в Москву и просил помощи у секретаря Узбекского ЦК Усмана Юсупова. Последний написал Жданову, пересказал эйзенштейновскую концепцию фильма и добавил, что картина потеряет свою монументальную природу, если из нее вырезать историческую часть. Об ответе Жданова не сохранилось никаких свидетельств; возможно, он попросту не ответил. Пока Эйзенштейн снимал в Фергане, в Москве подписывался пакт Молотова–Риббентропа о ненападении между Советским Союзом и Германией. Эйзенштейн все еще находился на Востоке, когда войска Гитлера вторглись в Польшу — и Москва из соображений нового политического союза решила снять «Александра Невского» с кинопроката.

В октябре 1939 года Ферганский проект был остановлен, и Эйзенштейн вернулся домой. Отснятый материал был передан в документальный киноархив и анонимно использовался в многочисленных киновыпусках новостей.

В том же октябре в Голливудской киноакадемии состоялась премьера новой версии его мексиканского фильма. Мари Сетон и Пол Бурнфорд смонтировали «The Time in the Sun» («Время под солнцем») в соответствии со *своим* пониманием первоначального замысла Эйзенштейна. Он знал о проекте, но никак не озвучил собственное мнение по этому поводу.

Несмотря на неудачу в Центральной Азии, положение Эйзенштейна оставалось устойчивым, как и отношение к нему сильных мира сего. И Гражданскую войну, и Ферганский канал они расценили как политически важный, злободневный материал. С обоими проектами Эйзенштейн расстался без всякой внутренней дрожи. Телешева посоветовала ему поставить «Оливера Твиста» в ТЮЗе. Вряд ли это интересовало Эйзенштейна. Он писал. В «Вертикальном монтаже» он анализировал визуальные и звуковые явления и показывал, как функционирует динамический закон восприятия, переходя с одного уровня на другой. В статье «О строении вещей» Эйзенштейн искал основной принцип, который объяснял бы универсальные соответствия между композицией произведения искусства, человеческим телом и космосом. Ответ он нашел в «золотом сечении», композиционном принципе, математически выражавшем схему роста растений и костей человека[15].

В 1936 году Елизавета Телешева взяла на себя управление домашним хозяйством Эйзенштейна. То была роль, которую он отводил всем своим спутницам. Когда он бывал в разъездах, она должна была платить водителю Алексею и снаряжать его за покупкой бензина (киностудия выдавала режиссерам тридцать литров в месяц). Москва полнилась слухами об их связи. Поговаривали, что у Эйзенштейна получается только с толстушками. Впрочем, общественное мнение оценило усилия Телешевой по улучшению гардероба Эйзенштейна: раньше он разгуливал в пижамных штанах, а теперь предпочитал хорошо пошитые костюмы и шляпы от «Стетсон». Разве что его волосы по-прежнему не поддавались приручению, несмотря на лысину. Эйзенштейн выглядел постаревшим, элегантным ребенком из благополучного дома. Теперь он производил впечатление человека, который привык купаться в комфорте. Телешева заставляла его участвовать в светской

[15] *Эйзенштейн С.М.* О строении вещей // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 3. С. 50–70. Ср.: «Когда-то кровная связь человека с будущим зданием устанавливалась физически — кровавыми останками человеческого жертвоприношения, которые зарывались на месте будущих храмов и стен. Но, начиная с греков, кровность этой связи из физического тела и костей человека перешла в единство и общность закономерностей, одинаково пронизывающих живое человеческое тело и те непревзойденные шедевры греческой архитектуры, пропорции которых разрешены золотым сечением» (*Эйзенштейн С.М.* О строении вещей // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 2: О строении вещей. М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, *2006*. С. 30). — *Примеч. ред.*

жизни и устраивала приемы. Обычно эти вечера проходили в ее квартире, однако готовить, прислуживать гостям и убирать после них должна была домработница Эйзенштейна тетя Паша, что приводило к вспышкам недовольства с ее стороны. По слухам, Эйзенштейну приходилось порой убегать на квартиру Перы, где он мог спрятаться от своих светских обязанностей. В подобных случаях Телешева якобы посылала за ним шофера. В своем дневнике Эйзенштейн иронически называл ее «мадам».

Три года ведения домашних дел Эйзенштейна оставили в сердце Телешевой только горечь. В октябре 1939 года она написала ему, что мало что получила за все это время: «Неужели Вы не понимаете, какими уродливыми и ненормальными стали наши отношения? Вы возьмите мою жизнь: утром я жду звонка, ибо это единственный способ общения с любимым, горячо любимым человеком! Если звонит кто-нибудь до Вас, я спешу прекратить самый нужный или самый интересный разговор, т. к. потом будет ор, что телефон занят. Разговор продолжается 2–3 минуты, я виновато лепечу что-то, стараясь не забыть спросить самое необходимое. Никакой души, тепла, ласки. На вопрос — увидимся ли мы? — следует или раздражение: "мне некогда", или что-либо в этом роде. Очень редко: "Мне надо быть в городе, т. ч. могу у Вас обедать". А при чем же здесь я, — только удобство, а не желание видеться. [...] Ну, если физически Вы не в порядке, я согласилась, больше того, я согласилась жить врозь, хотя это огромная жертва и очень больное место»[16]. Телешева решила, что так жить дальше нельзя и предложила «сделать паузу».

В это время, в декабре 1939 года, Эйзенштейну поступило неожиданное предложение от главного дирижера Большого театра Самуила Самосуда. Эйзенштейн должен был поставить оперу Вагнера «Валькирия» из тетралогии «Кольцо Нибелунгов».

Сосватал его Прокофьев. Годом ранее композитор попросил, чтобы Эйзенштейн довел постановку его оперы «Семен Котко» до премьеры, после того как Мейерхольда, режиссера оперы, арестовали в репетиционный период. Тогда Эйзенштейн отказался, и спектакль доделывала Серафима Бирман. Эйзенштейна звонок Самосуда удивил, но на следующий день они встретились с дирижером в театре. По словам Самосуда, Эйзенштейн согласился

[16] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1837. Л. 1–2.

взяться за Вагнера, услышав, как виртуозно оркестр репетирует «Полет Валькирий».

Самосуд сразу же подчеркнул дипломатическое значение постановки. Вместе с тем то был хитрый ход. Друг Эйзенштейна, белостокский еврей Максим Литвинов, вынужден был уйти с поста министра иностранных дел, чтобы его место мог занять Молотов — и пакт был подписан русским. Одновременно государственный заказ на постановку германского музыкального эпоса в ознаменование нового политического союза поручают не кому-нибудь, а «еврею» Эйзенштейну!

«Александр Невский» в кинотеатрах не шел; тевтонские рыцари преобразились в Нибелунгов. Должен ли он был теперь сравнивать себя с Фрицем Лангом? Репетиции начались через десять дней после телефонного звонка.

Власть предержащие ждали новой русско-немецкой культурной программы. В немецкоязычных передачах на «Радио Москва» антифашистскую пропаганду сменили песни Шуберта и поэзия Гете. Эйзенштейна, известного в Германии художника, попросили о содействии. 18 февраля 1940 года он выступил на «Радио Москва» в передаче, вещающей на Германию. Говорил он по-немецки и заявил, что пакт заложил твердую основу для культурного обмена, даже сотрудничества между двумя великими народами. По крайней мере, одна иллюстрация этого положения не заставила себя ждать. Проданный в 1926 году Германии негатив «Броненосца "Потемкин"» вернулся из немецкого киноархива в Москву. В знак новой дружбы Эйзенштейна должны были пригласить в Германию поставить в Берлине оперу — возможно, «Бориса Годунова» Мусоргского.

«Валькирию» Эйзенштейн понимал как своего рода разгул стихийных влечений — для него это был очередной источник мифологического мышления, столь занимавшего его в этот период. Проект интересовал его куда больше, чем просто политический заказ. Его последний фильм назвали «оперой днем»; может статься, вовсе неслучайно его следующей постановкой должна была стать опера настоящая.

К репетициям Эйзенштейн приступил в декабре 1939 года; премьера состоялась через год, 21 ноября 1940. То, что эта дата совпала со второй германо-советской встречей на высшем уровне, не было простой случайностью. За день до премьеры из Берлина возвратилась советская делегация, которую возглавлял Молотов.

На переговорах с Риббентропом Молотов даже упомянул о постановке.

В марте Эйзенштейн написал работу о Вагнере «Воплощение мифа». Эйзенштейн смотрел теперь на музыкальную драму Вагнера в контексте своего этюда «Вертикальный монтаж»; он понял вагнеровские идеи о синтезе искусств как контрапункт звука, образа, цвета и *пространства*, контрапункт, который предстояло разрешить на сцене. Кроме того, ему нужно было расшифровать аллегорию Вагнера. Правители Вотан и Фрика дополняли друг друга: он был анархистом, она представляла могущественную систему порядка. Но как быть с Валькирией? Следует ли трактовать ее как бессознательное Вотана? Эйзенштейну пришлось заглянуть в интерпретации Байрейта, дабы удостовериться, что его собственная от них отличается. Он полагал, что Брунгильду создала жалость и сострадание. «What is fascistic in this play, I wonder?!!» — записал он в своих режиссерских заметках 24 декабря 1939 года[17].

В 1940 году после пятнадцатилетнего перерыва «Валькирия» вернулась на сцену Большого театра. Несмотря на сложные политические обстоятельства, постановка воскресила воспоминания о восприятии Вагнера в России, которое сложилось в XX веке благодаря символистам — Вячеславу Иванову, Александру Блоку и Андрею Белому. С одной стороны, ученик Иванова Алексей Лосев трактовал постановку в Большом театре тетралогии «Кольцо Нибелунгов» в 1913–14 годах как выражение приближающейся катастрофы. Но именно символисты связали Вагнера с духовными истоками русской революции. Объединение художественной энергии в «Gesamtkunstwerk» послужило моделью для социальной утопии, впервые опробованной на театральной сцене. По Вячеславу Иванову, этот театр будущего станет местом творческого пророческого самоопределения народа. Хор преобразит драму из объекта созерцания во внутренне переживаемую общность, он станет истоком политической свободы и явится проводником народной воли. Искусство в этом мировоззрении и само являлось проводником; целью была социальная утопия.

17 «Что фашистского в этом спектакле, хотелось бы знать?!!» (*Эйзенштейн С.М.* Заметки к постановке «Валькирии» Рихарда Вагнера. Из дневника периода постановки «Валькирии» // Киноведческие записки. *1998*. № 39. С. 157).

Идеи Иванова оказали огромное влияние на Мейерхольда; Эйзенштейн видел его вагнеровские постановки в Петрограде, еще будучи студентом. Теперь в своем дневнике Эйзенштейн оправдывал свой наполовину добровольный уход в оперу как работу смиренного ученика: «Я дал себе обет не сметь ступить на подмостки, пока ими владеет его гений»[18]. В то время, когда Эйзенштейн согласился на постановку и писал эти строки, Мейерхольд сидел в тюрьме. Работая над Вагнером и размышляя о связи драмы и политики, Эйзенштейн не мог покинуть сферу искусства. Социальная утопия сжалась до сугубо художественной. Социальной она была только в том смысле, что различные чувства вступали в общение друг с другом в ритуальном пространстве оперной сцены.

Музыкальное развитие Эйзенштейн иллюстрировал движениями мимического хора и перемещающихся декораций. Хор изображал влечения и порывы героя, усиленные коллективным телом. (В каком-то смысле хор воплощал идеи Вячеслава Иванова об оргиастическом теле как выражении общности актеров и публики.) Фрику окружали полуовцы-полулюди; Гундинга — атавистическая община полусобак-полуслуг; Вотана сопровождали Валькирии. «Коллективное тело» («материализованное» влечение) колыхалось наподобие неразличимой массы или поверхности океана.

Сцена «Валькирии» глубоко вдавалась в зрительный зал. Художником был назначен друг Шостаковича Петр Вильямс, но Эйзенштейн сам придумал все декорации. В первом акте на сцене высился Ясень мира, Древо жизни, на трех уровнях которого располагались певцы: Вотан и Валькирии наверху, Гундинг посередине, Зигмунд и Зинглинда — внизу. Во втором и третьем актах вертикальную ось сцены образовывали голые скалы. Обрамлял подмостки золотой овал, обвивавший их наподобие золотого змея. После работы в черно-белом кино цвета «Валькирии», выбранные Эйзенштейном, выглядели необычно. Вся сцена была задрапирована черным бархатом, который поглощал цвет и создавал потусторонний эффект. Вместо белого света Эйзенштейн использовал красные и желтые фильтры: алые пятна для «Полета Валькирий», золотистые лучи — для экстаза любви. Таким образом, при постановке оперы черно-серо-белый спектр пленки был расширен до черной, темно-синей, золотой и красной цветовой гаммы.

[18] *Эйзенштейн С.М.* Заметки к постановке «Валькирии»... С. 155.

Свет должен был создавать пространственный объем. Во время любовной сцены Зигмунда и Зинглинды золотистые лучи перемещались со сцены в зрительный зал, объединяя тем самым любовников с публикой; финал задумывался как «светомузыка». Эйзенштейн также хотел подчеркнуть поглощенность зрителей действием — певцы должны были выходить к первому ряду по помосту наподобие ханамити в традиции театра Кабуки[19]. Он планировал помочь зрителям воспринять пространственный образ музыки, заполнив зал необычным звучанием. По периметру зала должны были располагаться громкоговорители, создавая в сцене «Полета Валькирий» стереофонический эффект. Наиболее мобильным элементом декораций был свет, но двигалась и сама сцена — в ритмическом согласии с музыкой.

Эйзенштейну не удалось осуществить все свои идеи. Препятствием служил зрительный зал ГАБТа с его большой оркестровой ямой, поэтому от помоста пришлось отказаться. Первоначально Эйзенштейн намеревался сыграть оперу в недавно построенном московском Планетарии, но для первостепенной важности государственного заказа это пожелание звучало дико.

Движения, как их представлял себе Эйзенштейн, были слишком сложны и динамичны. Он хотел, чтобы певцы во время исполнения партий летали, прыгали, ритмически передвигались. Известных артистов это напугало. Во всяком случае, звезды ГАБТа — Марк Рейзен и Ксения Дзержинская — от ролей отказались. Эйзенштейн репетировал оперу с молодыми, неопытными вокалистами: Натальей Шпиллер в роли Зиглинды и Николаем Шанаевым в роли Зигмунда. Инспекторы по технике безопасности часто прерывали репетиции, поскольку пробежки певцов по черным скалам были опасны: в темноте ступеней не было видно, а эфемерные декорации раскачивались под грузными телами певцов.

Чтобы сделать оперу более динамичной и дать визуальный образ музыки, Эйзенштейн ввел мимов, которые на заднем плане иллюстрировали некоторые арии. Поначалу он даже думал включить в оперу кинозаставки. Эйзенштейну сказали, что пантомима смотрится нарочито и отвлекает от музыки. Механика театра также была недостаточно оборудована для работы. Скалы тряслись и скрипели от каждого шага, и прыгающие по ним певцы выглядели

[19] Ханамити — длинный, вдающийся в зал помост на уровне голов зрителей.

не самым грациозным образом. Тем не менее критический отклик на премьеру композитора Юрия Шапорина в «Правде» от 23 ноября 1940 года был доброжелательным: «Темпы кино, в котором работает Эйзенштейн, и величавое эпическое течение музыкальной драмы Вагнера — явления полярные друг другу. Может быть, именно это обстоятельство помогло постановщику внести движение в наиболее статические сцены 1-го и 2-го актов путем введения пантомимы». А вот обозреватель «Известий» музыковед Александр Шавердян, чья рецензия была опубликована в тот же день, нашел пантомиму и аранжировки неубедительными. Он назвал спектакль феерией «с игрушечными лошадками». Критик из «Советской музыки» отозвался еще резче. Он написал, что находки Эйзенштейна спорны и мало помогают пониманию музыки. На его взгляд, Валькирии выглядели толпой суетящихся «герлс»[20].

По ходу репетиций «Валькирии» Эйзенштейн вернулся к старой идее экранизировать «Лже-Нерона» Фейхтвангера. Набросал он и сценарий кинобиографии Пушкина. Постановка Вагнера дала Эйзенштейну возможность опробовать соответствия между светом, пространством, цветом и музыкой. В сценарии «Любовь поэта» он искал цветовые параллели на уровне сюжетного развития. Здесь на его ход мысли повлияло «Мастерство Гоголя» Андрея Белого, где тот анализировал прилагательные цвета. Однако Эйзенштейн подходил к жизни Пушкина не как филолог, а как режиссер. Его сценарий вновь проверял его собственные идеи: еще один шаг по направлению к кино-синэстезии[21]. Пушкинскую тему Эйзенштейну подсказала Эсфирь Шуб, готовившая документальный фильм о поэте. Она же указала ему на роман Тынянова о Пушкина и статью «Безыменная любовь», опубликованную летом 1939 года, в которой Тынянов высказывал догадку о тайной любви поэта к жене историка Николая Карамзина. Статья вышла одновременно в ленинградском и московском журналах «Литературный современник» и «Литературный критик». Эйзенштейн втайне посмеялся над Шуб, поскольку подозревал, что в роли Екатерины Карамзиной та видела себя. Он потратил год на сбор материалов для «Любви поэта» и в декабре написал черновой вариант сценария как цветовой

[20] *Кузнецов К.* «Валькирия» Вагнера в Большом театре // Советская музыка. *1941.* № 17. С. 76–79.

[21] *Эйзенштейн С.М.* Цветовая разработка фильма «Любовь поэта» // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 3. С. 492–499.

композиции. Эйзенштейн развивал подход Тынянова и выстраивал психоаналитическое толкование биографии Пушкина. Подавленную любовь он анализировал как ключевое событие в жизни поэта, объясняющее в том числе и его донжуанство. Эйзенштейн проецировал Пушкина в Чаплина, предмет страсти которого, Мэрион Дэвис, стала возлюбленной газетного магната Херста. Впоследствии Чаплин искал Дэвис во всех своих бесчисленных женах. Эйзенштейн встретился с Тыняновым в феврале 1939 года на церемонии вручения ордена Ленина. Но говорили они не о Пушкине, а о мексиканской картине Эйзенштейна. Врач Тынянова видел ее в Париже и отзывался о ней с восторгом.

В поисках возможных сюжетов Эйзенштейн встретился с писателем Львом Шейниным, который предложил ему несколько тем. 19 мая Эйзенштейн представил свои идеи на рассмотрение Ивану Большакову, новому начальнику Главного управления кинопромышленности. В число заявок входили дело Бейлиса, антисемитский процесс, проходивший в 1913 году, и история об английском шпионе Лоуренсе Аравийском. Эйзенштейн только что прочел «Семь столпов мудрости» (1926) Т.Э. Лоуренса и интерпретировал книгу как исповедь нигилиста, фигуры в духе Достоевского, которая его привлекла. Поскольку Эйзенштейн увлеченно размышлял о воздействии цвета (особенно его завораживало сочетание красного, золотого, черного и голубого), он подбирал темы под эту палитру и тут годились в равной мере Лоуренс Аравийский, Пушкин, Джордано Бруно, советские золотоискатели в Сибири и эпидемия чумы. Свое новое увлечение цветовым фильмом как синтезом живописи и драмы, музыки и скульптуры, архитектуры и танца он выразил в эссе «Гордость», которое было опубликовано в сдвоенном первом номере «Искусства кино» за 1940 год. Чтобы объяснить феномен кино, Эйзенштейн перекопал всю мировую культуру. Через кино он истолковывал все виды искусства — от Кандинского и Малевича до Хокусая и Скрябина, Вагнера и Пушкина. Занятия цветом были логическим продолжением его труда о соответствиях; он хотел завершить книгу главой о монтаже цветового звукового фильма. Еще одна глава должна была быть посвящена Вагнеру.

Премьера «Валькирии» состоялась 21 ноября 1940 года в Большом театре. Она задумывалась как государственное торжество. Члены правительства и дипломатический корпус были приглашены приветствовать советскую делегацию, вернувшуюся накануне из

поездки в Берлин. Опера должна была стать еще одним удобным поводом восславить новые германо-советские узы. Тогда еще мало кто знал, что Молотов в Берлине ничего не добился и встреча на высшем уровне закончилась полным провалом. Премьеру уже вряд ли можно было отменить. Посол граф Шуленберг явился, тем не менее, в парадной форме. Немецкие дипломаты сочли спектакль весьма необычным. Пантомима полуовец-полулюдей оставляла «азиатское» впечатление. Они не поняли, зачем скалы ритмично двигаются. Эйзенштейна пригласили в дипломатическую ложу. Когда его спросили о будущих планах, он будто бы дерзко ответил, что собирается сделать фильм о русском антисемитизме. По крайней мере, так с тех пор передают этот инцидент. Некоторые наблюдатели считали, что быстрое прекращение постановки — всего лишь после шести спектаклей — обязано усилиям немецкого посольства. На сегодняшний день, однако, нет документов, а точнее фактических оснований, которые подтверждали бы эту версию. Немецкий культурный атташе того времени опроверг подобные утверждения в интервью, которое он дал в 1988 году[22].

«Валькирия» была снята с репертуара 27 февраля 1941 года, продержавшись на сцене три месяца. Причина тому, возможно, заключалась попросту в том, что в марте Большой театр закрылся на ремонт и открылся лишь незадолго до вероломного нападения Германии на СССР 22 июня 1941 года. К тому моменту «Валькирия» Эйзенштейна сделала свое дело, и в кинотеатры вернулся «Александр Невский».

[22] Вальтер Шмид в интервью Борису Шафгансу: *Шафганс Б.* «Валькирия» Эйзенштейна и германо-советские отношения // Киноведческие записки. *1998.* № 39. С. 205.

1940–1946
Госзаказ

В 1939 году советский кинематограф получил приказ взять курс на изображение исторических персонажей. Кинокартины должны были излагать историю в лицах и образах, наподобие книжек с картинками, воспитывая в советских гражданах патриотизм. Толкование исторических фактов директивно следовало политической злобе дня. Перед войной, когда боевые действия, согласно военной доктрине Сталина, предполагалось вести на территории противника, киностудии делали научно-фантастические фильмы, изображающие будущее столкновение с Германией на немецкой земле. Героем большой постановочной киноленты был выбран Александр Суворов, не знавший поражений на европейском театре военных действий. Сталин лично отредактировал сценарий, который поставил Пудовкин. Во время войны, принявшей совсем иной оборот, главным историческим героем стал фельдмаршал Кутузов, отдавший Наполеону Москву. К Кутузову присоединился герой обороны Севастополя адмирал Нахимов, которому пришлось затопить русский флот, чтобы тот не достался англичанам. Обе роли сыграл один и тот же актер — Алексей Дикий, одновременно воплотивший и Сталина. В 1939 году — после раздела Польши — Пудовкин снял «Минина и Пожарского», а украинский режиссер Игорь Савченко — «Богдана Хмельницкого». В обеих картинах поляки изображались агрессивными захватчиками и садистами, плетущими коварные интриги против России, что отвечало новой политике Сталина.

В январе 1941 года Жданов в личной беседе высказал пожелание, чтобы Эйзенштейн сделал фильм об Иване Грозном. Он дал понять, что задание исходит непосредственно от Сталина. Эйзенштейн прекрасно понял, что это означает. Прославление царя Ивана — в противовес принятому в России толкованию этой фигуры —

шло уже полным ходом во многих сферах (истории, театре, литературе). Русские историки, философы, поэты, от Ломоносова до Достоевского, пытались разобраться в личности Ивана IV — этого странного, несчастного, извращенного, возможно, безумного самодержца-садиста, мужеложца, женатого семь раз. Илья Репин живописал Грозного, убивающего своего сына. В 1923 году Конрад Фейдт изобразил царя кровожадным маньяком в экспрессионистской ленте Пауля Лени «Das Wachsfigurenkabinett» («Кабинет восковых фигур»). Три года спустя Леонид Леонидов сыграл царя как гомосексуального садиста в русской картине «Крылья холопа» по сценарию Виктора Шкловского.

Эйзенштейн вспоминал, что еще в 1928 году Стефан Цвейг во время их разговора об отцах-тиранах подал ему идею сделать фильм об Иване Грозном. В «Голосах Октября» Эйзенштейн назвал Ивана IV персонажем из Эдгара По, который едва ли заинтересует советского труженика. Историю Ивана невозможно изложить реалистически, но лишь как фантазию о демоническом монархе-бестии[1].

Теперь время диктовало иное толкование самодержца. Историк Роберт Виппер, чья книга 1922 года неоднократно переиздавалась в течение короткого периода времени, видел в Иване IV положительную фигуру, историческая роль которой заключалась в установлении на Руси абсолютной монархии и объединении страны в централизованное государство. Жестокость царя следовало понимать как выражение исторического отказа от компромисса. Это толкование как будто специально было скроено для сталинского Большого террора. Писатель Валентин Костылев как раз работал над романом, а Алексей Толстой над пьесой об Иване IV; оба изображали правителя в новом свете.

Жданов пообещал Эйзенштейну любую помощь и содействие, какие только возможны. Все писатели будут в его распоряжении — Алексей Толстой, Леонид Леонов, Петр Павленко. Ему следует изучить своего героя в соответствии с точкой зрения заказчика. Сталину нужно было зеркало, оправдывающее его собственный террор во имя великого государства и великой идеи. Для Эйзенштейна это означало освятить преследование и гибель многих близких друзей — Бабеля, Мейерхольда, Третьякова.

[1] *Freeman J.* The Soviet Cinema. P. 233.

Эйзенштейну предоставили доступ ко всем историческим документам, архивам, дворцам и соборам Кремля, но у него не было свободы толкования. Тем не менее 21 января 1941 года Эйзенштейн записал, что во время торжественной церемонии в Большом театре, посвященной годовщине смерти Ленина, он никак не мог выбросить из головы мысли об Иване. Тема его захватила. К январю-февралю он уже начал составлять план и сделал первые черновые наброски сценария. Первое, что пришло ему на ум, была сцена исповеди и покаяния Ивана после массовой казни.

Развивая сценарий, Эйзенштейн то записывал обрывки диалога, то зарисовывал мизансцены, детали, фигуры. Много времени он думал над тем, кто должен писать диалог. Кандидатура Алексея Толстого, чей неприкрытый цинизм был чрезмерным даже для Эйзенштейна, не рассматривалась вовсе. Он подумал о Шкловском и несколько раз встречался с ним, обсуждая будущий фильм. 5 февраля 1941 года он записал в дневнике, что Шкловский советует ему самому писать сценарий картины[2]. В помощники он выбрал литературоведа Льва Инденбома. Инденбом делал выписки из исторических трудов, трактатов Ивана, его переписки с перебежчиком князем Андреем Курбским, из биографий палачей и любовников царя Федора Басманова и Малюты Скуратова. Фильм задумывался как трилогия. Первая серия должна была описывать юность Ивана, его восхождение на трон и первую колониальную войну — взятие Казани. Вторая рассказывала о создании опричнины и заговорах бояр, которые отравили жену Ивана и замышляли убить его самого с целью посадить на трон слабоумного Владимира Старицкого. Третья должна была показать кровавое покорение Новгорода, казни приближенных и войну с Ливонией.

В фигуре Ивана Эйзенштейн также обнаружил автобиографические черты. Самодержец-садист рос без матери и без любви. Эйзенштейн, другой одинокий ребенок, знал о своем интересе к физической боли: Иван с удовольствием пытал и мучил людей, Эйзенштейн же изживал сходные фантазии в своем искусстве. В фильмах и рисунках Эйзенштейна люди часто умирают насильственной смертью. Расколотые черепа; тела, пронзенные стрелами; истекающие кровью быки; убитая лошадь, свисающая с разведенного моста. Эйзенштейн даже заявил, что Иван — его любимый

[2] *Юренев Р.* Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод: В 2 т. М.: Искусство, *1985–1988*. Т. 2. С. 213.

персонаж. Поскольку он чувствовал желание Сталина быть отраженным в фигуре Иване, он сам испытал соблазн отождествить себя с новой отцовской фигурой: Отцом Государства. Он смотрел в то же самое зеркало и пытался найти общие черты с человеком, который в 1926 году взял на себя роль его наставника, который предлагал ему темы для фильмов, определял их окончательную форму, требуя внести те или иные изменения, который заставил Эйзенштейна вернуться на родину, а теперь возложил на него свои самые сокровенные чаяния. Сталин являл собой тип тирана, который с детства привлекал и одновременно отталкивал Эйзенштейна — в этом смысле он во многом походил на реального отца Эйзенштейна или на его духовного отца, Мейерхольда. Отношения Эйзенштейна с этими последними закончились классическим эдипальным бунтом. Но сейчас он имел дело не с человеком, а с государством. Льстила ли ему подобная близость? Ретроспективно он рассматривал свою работу над сценарием как расшифровку «скрытой авторской самоаналогии»[3].

Сценарий Эйзенштейн написал белым стихом, стилизованным под былинный стиль, но без использования архаизмов. С самого начала его схема была аисторична. Свободные демократические города Новгород и Псков он превратил в средоточия реакционных бояр, а войну за Балтийское море завершил на победной ноте, как если бы Иван и впрямь выиграл эту войну. Шкловский перечислил все ошибки Эйзенштейна и высмеял сюжетные построения, которые тот списал с «Риголетто» и мушкетерских романов Дюма: Малюта погибает в точности как Портос, Владимир Старицкий (подобно дочери Риголетто) умирает в царских одеяниях, заколотый убийцей, подосланным его же собственной матерью. Пауль Лени уже отработал этот мотив. Трудно было также не заметить формулировки, позаимствованные из пропагандистских фильмов о борьбе с оппозицией. Эйзенштейн идеализировал палача Малюту Скуратова, чья жестокость ужаснула самого Ивана, как защитника царского сына. Шкловский полагал, что показывать грудного младенца на руках Малюты — это слишком резкий разрыв с исторической традицией, однако Эйзенштейн, сердясь, ответил, что «историю всегда знают по кинокартинам. Когда-нибудь появится дом “Матери и Малюты”». Эйзенштейн, опираясь на близость слов Малюта и малютка, спародировал

[3] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 12

выражение «Дом матери и младенца». «Кстати, — пишет Шкловский, — разговор происходил на Москве-реке перед зданием бывшего "Воспитательного дома"»[4]. Эйзенштейн сказал Шкловскому, что сам Иван никого не будет казнить: все сделает своими руками Малюта.

1 февраля, в честь пятнадцатилетия «Броненосца "Потемкин"», состоялся специальный показ кинофильма. Через полтора месяца, 15 марта 1941 года, Эйзенштейн получил Сталинскую премию за «Александра Невского», фильм, снятый с проката. Премия составляла сумму, равную зарплате среднего рабочего за десять лет.

Всю зиму Эйзенштейн провел в Кратове, работая над сценарием «Ивана Грозного». 8 апреля он закончил черновой вариант. Он готовился к съемкам и опубликовал несколько заявлений по поводу будущей картины[5], в которой обещал изобразить Ивана как целиком положительную фигуру и вести полемику с образом самодержца у Репина, Васнецова и скульптора Марка Антокольского. Эйзенштейн посмеялся над «грозной» репутацией царя и над легендами вокруг его жен; он искал образ Ивана в фольклоре. 22 июня застало его, поглощенного работой, врасплох.

Через два дня после нападения Германии на Советский Союз «Александр Невский» вернулся на экраны. Новая афиша изображала Александра Невского, пронзающего тевтонского рыцаря; за князем вырастала тень бойца Красной Армии.

Вскоре на Москву обрушились первые бомбы. В эти дни Эйзенштейн размышлял об исторической жестокости — не только Ивана Грозного, но и Катерины Медичи, устроившей в Варфоломеевскую ночь резню протестантов. Он видел первые разрушения: на Новинском бульваре сгорел ампирный дом, построенный архитектором Осипом Бове, пострадал Театр Вахтангова. Одна из бомб упала на сцену Художественного театра, другая угодила в дом, где жили Пастернак, Олеша и Паустовский. Эйзенштейн тоже мог теперь погибнуть в любой момент: «Война открывает глаза. А ну как сегодня убомбит? С чем предстану перед Господом, если бы он был? Клубы осенних листьев Пер Гюнта: мысли недодуманные, дела недоделанные, поступки несовершенные. Вот актив»[6]. Он удивлялся, что может спать так спокойно: «Война вошла неожиданно в жизнь.

[4] *Шкловский В.* Эйзенштейн. М.: Искусство, *1973*. С. 267.

[5] Известия. 30 апреля *1941*. С. 3; Огонек. *1941*. № 14. С. 19.

[6] *Юренев Р.* Указ. соч. Т. 2. С. 219.

Вчера не было. Сегодня есть. Я писал. Вчера шел дождь. Сегодня солнце. Вчера войны не было. Сегодня есть. Как просто... Так же и бомбежка. Не было. Есть... Если переживу — жить надо иначе. Плотнее. Е (сли) б (уду) ж (ив) Льва Толстого»[7].

В этом настроении Эйзенштейн пересмотрел свой сценарий, но ему с трудом удавалось выкроить время на работу, поскольку от него требовали участия в различных политических мероприятиях. Как директор студии он должен был разработать новый тип военного фильма: оперативные киноальманахи, которые поднимали бы боевой дух на фронте; киноленты, которые мобилизовали бы население и тренировали ненависть. В речи, обращенной к работникам киностудии, Эйзенштейн призвал их делать ленты в стиле рассказов Роберта Льюиса Стивенсона и Амброза Бирса. Военные альманахи состояли из короткометражных художественных фильмов. Шестой по счету включал отрывок из «Александра Невского».

В августе 1941-го Эйзенштейн вошел в недавно учрежденный ЕАК — Еврейский антифашистский комитет. 24 августа он выступил по радио с речью вслед за Соломоном Михоэлсом. Воззвание «К братьям-евреям всего мира» транслировалось на Америку. Участники этой радиопередачи снимались на пленку, и в 1942 году этот материал был включен в английский кинофильм «К евреям всего мира». Для газет «Красный воин», «Правда» и «Красный флот» Эйзенштейн написал несколько статей о зверствах фашистов, запечатленных в кинохронике разных стран.

В это же время он читал английский перевод буддийских текстов — «The Importance of Living» («Как важно жить») Лин Ютана. Иностранные дипломаты покидали Москву и перед отъездом сдавали свои библиотеки в букинистические магазины. Эйзенштейн купил множество книг в своем «домашнем» букинисте на Кузнецком мосту.

В том же августе Татьяна Есенина, дочь Зинаиды Райх, попросила Эйзенштейна спрятать архив Мейерхольда, который ей удалось спасти от НКВД. Она держала документы у себя на даче, но район — окрестности большого завода — слишком часто подвергался бомбежкам. Эйзенштейн без колебаний согласился. Набитые бумагами чемоданы хранились на чердаке его дачи в Кратове[8].

[7] Там же.
[8] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 224–227.

Вместе с американским военным корреспондентом Квентином Рейнольдсом он работал над кинофильмом «Moscow Fights Back» («Москва наносит ответный удар»). Картина осталась незаконченной, поскольку Рейнольдса эвакуировали, а в склад киностудии попала бомба. Хранившиеся на складе материалы погибли — среди них, вероятно, был и негатив «Бежина луга». 6 октября Эйзенштейна, наконец, освободили от должности директора студии, чтобы у него было время доделать сценарий «Ивана Грозного». Подлинной же причиной увольнения послужило, скорее всего, дурное настроение Большакова. Под предлогом работы над сценарием Эйзенштейн не являлся на собрания.

14 октября в 6 утра Эйзенштейна эвакуировали в Алма-Ату. Он взял с собой пять книг, все из них — детективы, по крайней мере, так он утверждал в своих мемуарах. В действительности же киностудия предоставила целый вагон для эвакуации его библиотеки. По тем временам это был необычайно щедрый жест.

Столица Казахстана у подножия Тянь-Шаня славилась своими яблоневыми садами. В Алма-Ату эвакуировали как Мосфильм, так и Ленфильм, там они объединились в ЦОКС — Центральную объединенную киностудию. Кинопроизводство должно было продолжаться.

Эйзенштейн жил в комнате в двухэтажном доме для работников кинематографии. Дом был полон артистов-лауреатов Сталинской премии. Он немедленно распорядился построить полки и подвесной потолок для книг. Его домашняя прислуга тетя Паша жила в прихожей. Он взял с собой мексиканский ковер, несколько масок и японскую графику; фотографии Чаплина и Робсона с памятными автографами. Юлия Ивановна осталась в Кратове; Елизавета Телешева последовала за Художественным театром в Куйбышев, где временное убежище нашло и советское правительство.

Эйзенштейн должен был работать над «Иваном Грозным» — это был приказ. Но он проводил время в размышлениях о «Любви поэта»; он написал Юрию Тынянову, что хотел бы обсудить с ним свой психоанализ Пушкина. Письмо не было отправлено, так как Эйзенштейн не знал, в какой город эвакуировали Тынянова. Когда же наконец адрес попал к Эйзенштейну, было слишком поздно. Тынянов умер в Москве в 1943 году.

В феврале 1942-го, в разгар Сталинградской битвы, Эйзенштейн шлифовал диалог к «Ивану». 11 февраля он отправил два

письма — одно Жданову и одно Большакову. Он описал изменения в сценарии: он придал опричнине более положительную роль и сделал Германию более опасным врагом[9]. Он писал Жданову: «Дорогой Андрей Андреевич! Наконец, работа по Вашему заданию выполнена. Сценарий об "Иване Грозном" закончен. Если бы не война, он был бы готов на много месяцев раньше. Должен еще раз поблагодарить Вас за тему — работа над ней была бесконечно увлекательной. [...] Очень жду Вашей оценки проделанной работы и всех необходимых дальнейших указаний. С тов. приветом, искренне укажающий Вас С. Эйзенштейн»[10].

В это время Жданов руководил обороной осажденного Ленинграда, ему было не до ответа. К 1944 году в городе, который находился под его началом, от голода и холода умер миллион человек. Эйзенштейн ждал. Он не мог начать съемки, прежде чем сценарий не будет прочитан и утвержден в высших инстанциях, однако ни Сталину, ни Жданову было недосуг. Эйзенштейн, между тем, изучал иконографию той эпохи — у него имелась обширная коллекция репродукций, фотографий оружия, посуды, рукоделия и рукописей.

Роль царя была доверена Николаю Черкасову. Зрители только что узнали его как святого князя Александра Невского, канонизированного православной церковью, и как мерзкого, дегенеративного сына Петра Первого, приговоренного отцом к смерти за предательство. Эйзенштейн хотел сыграть на столкновении этих ипостасей. Роль Малюты он поручил комику Михаилу Жарову, поскольку тот обладал обаянием злодея. Нежный красавчик Михаил Кузнецов был выбран на роль Федора Басманова.

В третьей части сценария Эйзенштейна Иван убивает — в противовес стереотипу, увековеченному Репиным, — не своего сына, а приемыша Басманова. Этот последний убивал по приказу Ивана своего биологического отца, выбирая государство — Ивана — в качестве отца. Убийство сына трансформируется таким образом в зашифрованное самоубийство власти.

Позднее в газете «Литература и искусство» Эйзенштейн писал о своей картине: «Ни одного грамма пролитой крови мы не собираемся сбрасывать со счетов биографии Ивана. Не обелить, но

[9] РГАЛИ Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 644. Л. 2.

[10] Цит. по: *Юренев Р.* Указ. соч. Т. 2. С. 223.

объяснить»[11]. Говорил он и о войне с Гитлером — народной войне с кровавым, чудовищным обскурантизмом в защиту свободного, демократического выбора. Одновременно он писал предисловие к англоязычному изданию своих сочинений, которое Джей Лейда готовил в Нью-Йорке. Он вновь призывал к победе над фашизмом — победе света над тьмой. Это был пушкинский образ, отсылающий к борьбе с деспотизмом государства.

Зима 1942-го была крайне тяжелой. Исход войны решался под Сталинградом, но оставался неясным вплоть до февраля 1943 года. Военный корреспондент Василий Гроссман позднее писал, что в то время он стал свидетелем освобождения порабощенного духа народа. Он пережил это как спонтанную десталинизацию, без которой победа была бы невозможна.

В Алма-Ате Эйзенштейн находился далеко от фронта. Он был избавлен от всех тягот военной повседневности. Он читал о человеке, победившем Наполеона, герцоге Веллингтоне, и цитировал эту книгу по-французски в своем дневнике за 1942 год: «[...] Ceux qui d'imaginent que l'on peut gouverner les hommes avec les formules pompeuses et la promulgation des principes abstraits ne connaissent le cœur humain ni la source du pouvoir!..»[12]

В июне 1942-го в Алма-Ату приехал Сергей Прокофьев — работать с Эйзенштейном над музыкой к «Ивану Грозному». Композитор остановился в гостинице Дома Советов. Эйзенштейну это здание показалось гигантским ульем, полным пыли вместо меда. Люди в номерах напоминали письма в почтовом отделении, которые никто не приходил забирать, — томившиеся ожиданием в алфавитном порядке[13].

Прокофьев писал оперу «Война и мир» и хотел, чтобы Эйзенштейн поставил ее в Большом театре. Эйзенштейн прослушал оперу в собственном фортепьянном исполнении композитора, нарисовал тринадцать страниц эскизов и начал делать первые режиссерские наброски. Его интерес к этой теме получил неожиданную поддержку год спустя. 5 июня 1943 года английский продюсер Александр

[11] *Эйзенштейн С.М.* «Иван Грозный». Фильм о русском Ренессансе XV века // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. С. 193.

[12] «[...] Те, кто полагают, что могут править людьми, заручившись напыщенными формулами и главенством абстрактных идей, ничего не знают ни о человеческом сердце, ни о существе власти!..» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1169. Л. 5).

[13] Там же. Л. 7.

Корда сделал Эйзенштейну и Пудовкину предложение экранизировать роман Толстого.

В июле 1942 года Эйзенштейн съездил в Москву выступить с речью об англо-американской кинематографии на конференции, организованной ВОКСом. Работников кинематографии призвали поддерживать второй фронт. В августе в Нью-Йорке вышел подготовленный Лейдой том трудов Эйзенштейна «The Film Sense» («Смысл фильма»). Книгу Эйзенштейн получил только шесть месяцев спустя, но пришла она ровно в день его рождения: «27.1.43. В день памяти самого печального события моей жизни — в день моего рождения пришла наконец моя книга Film Sense, изданная Harcourt & Brace New York под смотрением и радением Jay'я Leyd'ы. Кажется первый р[а]з в жизни по поводу моей первой книги абсолютно доволен тем, как она вышла. Лучше не придумаешь. Джейка абсолютный молодчина. Даже супер-обложка такая, какую мне хотелось: абсолютно бульварная желтая с черным, как обложка детективного романа. На ней мой лик с абсолютно непристойным взглядом и улыбкой Джоконды»[14]. Эйзенштейна порадовало еще и то, что он мог потратить гонорар — семь с половиной процентов с прибыли — на покупку новых книг, которые Лейда заказал у «Брентано». Вознаграждение самого Лейды, один доллар за страницу перевода, тоже выплачивалось из суммы, причитающейся Эйзенштейну.

У Эйзенштейна образовалась масса свободного времени, и он переписал «Grundproblem». Первоначальный вариант остался после переезда в Москве, и Эйзенштейн не знал, сможет ли он когда-нибудь его отыскать. Второй вариант он полностью восстановил по памяти. Новую рукопись, оказавшуюся на несколько сотен страниц длиннее, он назвал «Метод». В сентябре 1942 года Эйзенштейн снова начал преподавать во ВГИКе, эвакуированном в Алма-Ату.

Он с головой ушел в свою собственную книгу и в другие, более древние. Он даже пошутил по этому поводу: «1.1.43. [...] Приходил юноша от "Комсомольской правды" узнать, чем занят Эйз[енштейн] в первый выходной день 43 года. Застал меня за очень интеллигентным делом: зачитывался книгой Die Quellen des Shakespeare in Novellen... Märchen. Auflage [Источники Шекспира в новеллах и

[14] Там же. Л. 9.

сказках. Издание] Bonn 1872»[15]. В 1943 году Госкиноиздат предложил Эйзенштейну написать книгу об искусстве вообще и кинематографе в частности. Получить такое предложение во время войны было крайне лестно.

Он много читал Достоевского и 3 января 1943 года записал, что хотел бы экранизировать «Братьев Карамазовых». Его пленила юная девушка, которая позднее вышла замуж за режиссера Александра Зархи; то было платоническое увлечение старика, которое он назвал «роман у изголовья кровати»[16]. Он посмеялся над советской «Марсельезой» 1942 года — стихотворением Константина Симонова «Жди меня», сходу написав на него скабрезную пародию.

В апреле 1943 года, после того как возможность снять зимние сцены была упущена, Большаков распорядился немедленно приступить к съемкам.

Работа на съемочной площадке шла ни шатко, ни валко, поскольку Сталин все еще не прочитал сценарий. Сценарий был готов к 14 мая 1942 года, и Большаков утвердил его концепцию как «по существу верную». Тем не менее и Эйзенштейн, и Большаков попрежнему ждали реакции Сталина. Эйзенштейн продолжал готовиться к съемкам. Он сделал рисунки ко всей картине — к каждой сцене, каждому кадру, каждому переходу. Визуальное решение, к которому он стремился, станет полным разрывом с его прежним опытом. Мысленно он видел Эль Греко со световыми эффектами в духе немецкого экспрессионизма. В двадцатые годы картины Фрица Ланга, Пауля Лени и Мурнау одновременно и привлекали, и отталкивали его. В то время он понимал свой стиль как эффектный контрапункт к тому, что делали они. Теперь он ставил «экспрессионистскую» картину, чего до сих пор избегал.

Поменял он и оператора. В апреле 1943 года после первых дней работы он сказал Тиссэ, что неудовлетворен результатом его павильонных съемок. В июне он решил работать с Андреем Москвиным, который в совершенстве владел приемами экспрессионистского освещения и работы с тенями. До этого Москвин сотрудничал с бывшими ФЭКСами Козинцевым и Траубергом на

[15] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1169. Л. 12.

[16] «...роман у изголовья кровати. Стоило стоило и сколько бы ни стоило стоило. Répond Mme L.D. au sujet du roman avec S.E. [ответить госпоже Л[юбови] Д[убенской] по поводу романа с С.Э.]» (Там же. Л. 6).

«Шинели», «Новом Вавилоне» и трилогии о Максиме. Все, что снял Тиссэ, было переделано.

Визуальное решение фильма было дерзким. Темные кадры бросали вызов советскому кино, тяготевшему к яркому солнечному свету. Запутанные лабиринты кремлевских палат и соборов создавали странное окружение, которое, казалось, засасывает людей. Это впечатление возникало не только из-за темноты. Само пространство властвовало над людьми: в нем не было выходящих наружу окон, не было выхода — только низкие двери, тайные переходы и галереи. Все герои существовали изолированно, в одиночестве; их взгляды никогда не встречались. Кубистское расчленение пространства напоминало «Стачку», но теперь оно воздействовало по-другому: вместо того чтобы стать более динамичным и открытым, пространство сделалось метафизичным, пронизанным клаустрофобией.

Эйзенштейн искал грим Ивана. Было разработано 16 гримов для его лица и сделано 156 пробных дублей. Черкасову было 39 лет; ему предстояло охватить возраст царя от семнадцати до пятидесяти четырех лет. В качестве одного из прототипов Эйзенштейн использовал лицо Мейерхольда, другой проекцией служил грим Джона Берримора в роли мистера Хайда[17]. Эйзенштейн в общих чертах расписал характер каждого персонажа, но Иван не давался ему вплоть до мая 1942 года, тогда наконец стало ясно, в какой именно момент лицо царя должно претерпеть страшную перемену. Это должно было произойти после возвращения из Александровской слободы, когда Иван решает безжалостно отмстить всем заговорщикам. Солнцеликий князь, прекрасный юноша, превратится в уродливого, отталкивающего, горбатого старика, способного соперничать с худшим злодеем экспрессионистского кино, вампиром Носферату. Преображение Ивана и его царство теней, населенное черными, демоническими опричниками в напоминающих Ку-клукс-клан капюшонах, подталкивали к недвусмысленному выводу.

Нешуточный спор разгорелся из-за исполнительницы роли Серафимы Старицкой — антагонистки Ивана. Главное управление благоволило к красавице Ольге Жизневой. Эйзенштейн настаивал на эксцентричной, уродливой, умной Фаине Раневской; он сделал

[17] Имеется в виду фильм «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» Джона Робертсона, снятый в 1920 году. — *Примеч. ред.*

с ней сорок четыре пробы в различном гриме. Большаков, считающий, что семитские черты в Раневской особенно выступают на крупных планах, пришел в ярость и написал Эйзенштейну: «Вашу просьбу Раневской считаю проявлением недисциплинированности нетерпимой распущенности предлагаю немедленно выполнить мое распоряжение исполнение доложите телеграфно»[18]. В попытке найти компромисс, Эйзенштейн выбрал Серафиму Бирман, что вызвало еще большее недоумение: как эта еврейка может играть русскую боярыню? Этот режиссерский выбор в итоге окончательно предрешил странные гомоэротические черты актерского ансамбля в картине. Мужчины из окружения Ивана выглядели нежными, миловидными и женственными; у женщин были мужеподобные, жесткие, даже уродливые лица. Имелось только одно исключение: отравленная царица Анастасия, бессловесная Мадонна. Сперва Эйзенштейн хотел, чтобы роль царицы сыграла Галина Уланова, прима-балерина Большого театра сточеными чертами лица. Но в 1943 году Уланова и Большой театр должны были вернуться в Москву, и ей не разрешили остаться в Алма-Ате на съемки. Вместо нее роль досталась Людмиле Целиковской, чье имя возникло на горизонте благодаря ее мужу Михаилу Жарову. Даже эту жизнерадостную блондинку, звезду музыкальной комедии, Эйзенштейн сумел стилизовать под иконописный лик.

В сентябре 1943 года ВГИК вернулся в Москву. Эйзенштейн остался в Алма-Ате снимать картину, хотя он все еще не получил официального разрешения. Несколько сцен были уже закончены, когда от Сталина наконец пришло уведомление, датированное 13 сентября 1943 года: «Сценарий получился неплохой. Т. Эйзенштейн справился с задачей. Иван Грозный как прогрессивная сила своего времени и опричнина как его целесообразный инструмент, вышли не плохо». Никаких критических замечаний, просто: «Следовало бы поскорее пустить в дело сценарий»[19]. Для Сталина фильм был художественным оправданием всех жертв террора; исторически его уже оправдали победы под Москвой и Сталинградом. Для Эйзенштейна такая оценка несомненно указывала на то,

[18] РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 644. Л. 17. См.: *Юренев Р.* Указ. соч. Т. 2. С. 233.

[19] Записка И.В. Сталина И.Г. Большакову о сценарии С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный» // Кремлевский кинотеатр: 1928–1953. М.: РОССПЭН, *2005*. С. 685.

что ему не удалось найти выход из царства необходимости в царство свободы (толкования). С этого момента его работа проходила в режиме наибольшего благоприятствования. Несмотря на войну, он получил все, что хотел: людей для массовых сцен, парчу для костюмов, дерево для декораций. Натурные съемки проходили днем; вечерами снимали в студии. Кинопленка было низкого качества, электричество давали только на четыре часа, и отснятый материал нередко приходилось выбрасывать по техническим причинам и переснимать сцену. Эйзенштейн с трудом справлялся с напряжением и в конце концов заболел.

В 1946 году Эйзенштейн написал в своих мемуарах, что в тот период он часто думал о самоубийстве: «Я решил это сделать не в порядке повешения, не закуриванием динамита, не объевшись запрещенной диетой, не пистолетом и не ядом. Я решил загнать себя насмерть работой»[20]. Подразумевают ли эти слова, что Эйзенштейн сознательно планировал подорвать концепцию, которую требовал от него Сталин? Вряд ли. Эйзенштейн никогда не рассматривал свою миссию как политическую. Он подпал под влияние образов своего будущего фильма как художник и визионер. Он хотел найти в высшей степени необычное визуальное, цветовое и звуковое решение. Начиная с этого момента он чувствовал себя обязанным только своему художественному видению, и это видение было мощнее, нежели утвержденный и одобренный сценарии. Образ (еще невидимый) одержал победу над словом.

Михаил Названов, игравший Курбского, писал своей жене в Москву: «Человек делает труд всей своей жизни. Историко-художественную диссертацию в виде фильма. Он не торопится, явно поставив последнюю и очень большую для себя ставку на работу эту. Он пробует, экспериментирует, варьирует, снимает, переснимает и явно издевается надо всеми, смакуя медлительность и неторопливость своей работы. Со своей точки зрения он глубоко прав. Такие произведения, как "Грозный", особенно если принять во внимание, что он и сценарист, и художник фильма, — для режиссера капитальнейший аттестат зрелости. Он знает, что 2-я серия полемичнее политически, но сильнее драматургически. Для этого он делает все, чтобы разрыв между выпуском двух серий сократился до минимума, и в результате сейчас имеется 50 процентов отснятого материала 2-й серии и ее продолжают снимать, а 1-я стоит

[20] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1. С. 301.

и ждет вместе с нами, актерами. После того как материал в Москве очень понравился, он совершенно охамел. Орет на всех. На съемках до того неприступен и колюч, что заговорить с ним противно, что не мешает ему ухаживать за мальчиками...»[21]

Из Москвы с целью ускорить работу на съемочной площадке приехал Иван Большаков. Все три серии снимались одновременно. К концу 1943 года первая серия была закончена. Тем временем Елизавета Телешева возвратилась из Куйбышева в Москву. У нее обнаружили рак, ей предстояло удалить грудь. После облучения ее здоровье стремительно ухудшалось. Она часто писала Эйзенштейну, ища у него эмоциональной поддержки. Но он даже не отвечал на ее короткие письма и телеграммы. О ее смерти 12 июля 1943 года сообщила «The New York Times», опубликовав некролог «жены Эйзенштейна». Но Эйзенштейн не прилетел на похороны — он написал матери из Алма-Аты, что боли в сердце не позволили ему приехать.

После того как в 1939 году Телешева объявила о разрыве их отношений, на горизонте вновь появилась Пера; она снова взяла на себя роль управляющей его домашним хозяйством. Во время войны она оставалась в Москве и заботилась о квартире Эйзенштейна. Поскольку отношения с Соединенными Штатами, главным союзником СССР, улучшались, Аташева составила два тома — о Чаплине и о Гриффите — и попросила Эйзенштейна написать для изданий статьи.

26 декабря 1943 года отснятый материал был послан в Москву и принят в ГУКе. Эйзенштейн продолжал снимать, поскольку не считал произведение законченным. Его намерение перенести работу над картиной на следующий год натолкнулось на сопротивление; тогда он написал 20 января 1944 года напрямую Сталину: «Дорогой Иосиф Виссарионович! Поверьте мне, что только крайняя необходимость позволяет мне обратиться к Вам в то напряженнейшее время, которое переживаем мы все и Вы — больше всех нас. Но дело касается не столько меня лично, сколько той очень трудной и ответственной работы, которую мы с моим коллективом выполняем, ставя фильм "Иван Грозный" по Вашим указаниям, переданным мне тов. Ждановым еще до войны». Эйзенштейн подробнейшим образом описал производственные трудности, свое

[21] *Названов М.* «Проклятая картина». Письма к Ольге Викландт со съемок фильма «Иван Грозный» // Искусство кино. *1998*. № 2. С. 129.

плохое здоровье и то, как Большаков заставляет его работать в темпе, который ему больше не выдержать. «Я скорее умру, чем позволю себе перейти на халтурную спешку в постановке такой темы». Эйзенштейн просил Сталина выступить в роли его адвоката, «заступиться за творчесткие интересы» и урезонить Большакова касательно сроков. Он обещал Сталину закончить картину к середине года[22]. Сталин, более великодушный, чем Эптон Синклер, удовлетворил все запросы Эйзенштейна. Ему позволили закончить картину в соответствии с его собственным видением и работать над «Иваном Грозным» до июля 1944 года.

Сценарий тем временем готовили к публикации. Поэт Владимир Луговской, который уже писал тексты для песен в «Александре Невском», помог Эйзенштейну с литературной обработкой. Прежде чем выйти отдельным изданием в виде книги, сценарий должен был быть опубликован в журналах «Знамя» и «Новый мир».

26 июля Эйзенштейн возвратился в Москву и начал работать над монтажом и озвучанием первой части. Работать приходилось в крайне сложных условиях. Армия обеспечивала транспорт для перевозки актеров в тонстудию. Черновой вариант был готов к 15 августа; к записи музыки приступили 3 сентября. Эйзенштейну пришлось убрать детство Ивана и несколько других эпизодов из первой серии, потому что декорации не поспели вовремя. 20 октября он закончил первую серию, которую 7 декабря 1944 года показали Главному управлению. 21 декабря 1944 года картина официально прошла цензуру.

Обсуждение картины на киностудии было символичным. Большинство зрителей выразили свое замешательство и удивление. Популярный актер Борис Чирков, племянник Молотова, заявил: «Мне очень страшно говорить о картине. [...] Я на другом искусстве вырос, и другое искусство меня волнует, я привык делать мелкие вещи, может быть, незначительные события изображать, и из этих событий у меня вырастает тот человек, которого я пытаюсь изобразить. А в этой картине нет мелких вещей, поступков, чувств, действий. Все, что показано, — очень важно, значительно, все трактует о каких-то очень больших вопросах. [...] И надо сказать, что картина меня не тронула, а удивила. Удивила замыслом, размахом, удивила вкусом. Но в то же время удивила тем, что актеры [...] меня не взволновали, не дали почувствовать их челове-

[22] Кремлевский кинотеатр. С. 690–691.

ческие горести и радости. И оказалось, что эта картина вне меня стоящая. Я не сжился с тем, что происходит на экране, может быть, потому что не дорос...»[23] Алексей Дикий резко раскритиковал актеров. Константин Симонов сказал, что картина напомнила ему игру в шахматы, вот только людей он в ней не увидел. Александров защищал картину как пример из учебника высокой трагедии[24]. Большакова не удовлетворила эта критическая реакция; он не согласился со всеми и неожиданно объявил, что картина должна быть выпущена и принята, поскольку в кинотеатрах она должна была появиться еще в апреле 1944 года. Вероятно, Большаков единственный из присутствовавших знал, что Сталин уже видел и одобрил картину. В рапорте, подписанном директором студии Пырьевым и председателем комитета по делам кинематографии Большаковым, говорилось, что первая серия «Ивана Грозного» — значительное произведение искусства, потому что «по-новому раскрывает сложную тему исторической роли Ивана IV в создании единого могучего Русского государства, в чем большое познавательное и воспитательное значение картины»[25]. Эта оценка основывалась на мнении Сталина.

Эйзенштейн прочел стенограмму обсуждения, подчеркнув несколько пассажей, в том числе замечание Алексея Дикого о том, что Россия выглядит чужой замоскворецкой Помпеей. В дневнике Эйзенштейн отметил свой телефонный разговор с Большаковым, в котором министр подробно описал ход дискуссии. 11 января «Ивана Грозного» показали в Доме кино; костюмы были выставлены в фойе. Премьера для широкой публики состоялась через пять дней в кинотеатре «Ударник», расположенном напротив Кремля, рядом с Домом правительства.

Пресса начала публиковать восторженные рецензии уже 8 января. В «Правде» Вишневский написал о политическом значении картины. Юткевич в «Советском искусстве» подошел к «барочной драме» о монархе с исторической точки зрения. Вишневский воспевал Ивана Грозного как полководца, боровшегося с немцами за господство над Балтийским морем. Иван гениально

[23] Отрывки стенограмм двух совещаний (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 956. Л. 1–51) цит. по публикации Ефима Левина: *Левин Е.* Историческая трагедия как жанр и как судьба // Искусство кино. *1991.* № 9. С. 84–85.

[24] Там же. С. 87.

[25] *Юренев Р.* Указ. соч. Т. 2. С. 247.

разгадал вражеские планы и сумел отрезать немцев, не дав им собрать силы для решающего удара. Вишневский в точности описывал тактику Сталина в последние месяцы войны. Отрицательный отклик Петра Павленко не был опубликован.

Эйзенштейн тем временем сидел на даче и писал «Неравнодушную природу», книгу, которую он рассматривал как продолжение своего исследования универсальных соответствий.

8 мая он узнал об окончании войны.

В начале июня он в трех рисунках набросал новый замысел. Первый набросок назывался «Le monde à l'envers» («Мир наизнанку») и «Не спрашивайте меня, почему». Город потерял систему координат. Небо висит внизу рисунка; дождь падает вверх; башни не подчиняются законам гравитации; под напором ветра яблоки летят горизонтально; плывущие фигуры принимают различные очертания, не позволяющие определить, где верх, а где низ — у каждой фигуры свой центр тяжести. Этот мир не просто вывернут «наизнанку», в нем вообще отсутствует какой-либо центр. На втором рисунке, названном «Город», дома тоже растут вниз; парашютист падает из самолета вверх. Третий набросок, «La Révolte des anges» («Восстание ангелов»), играет с теми же мотивами смешения верха и низа, добавляя к ним еще два: прозрачные здания — лифты в них едут вниз, чтобы достичь неба; ангелы, плывущие по странице, привносят дополнительный элемент дезориентации. Внизу страницы: «В момент материализации тело и душа сливаются в одно; душа становится невидимой, much trouble in transportation of soul [большие проблемы с переселением душ (англ.)]»[26]. В этих эскизах Эйзенштейн вернулся к своей старой одержимости прозрачностью, но уже не одного отдельного дома, а целого города. Что произойдет, если упразднить границы между внутренним и внешним, верхом и низом, близким и далеким, между материальным и нематериальным, между телом и душой, видимым и невидимым?

Эти загадочные рисунки выдают мечту Эйзенштейна о кинематографе как о средстве, не подчиняющемся ни одному из ограничений прошлых видов искусства. Скульптура слишком статична и сосредоточена на теле; живопись способна вобрать часть окружающего мира, но навсегда останется замершим фрагментом; литература может проникать во внутренние миры, но предлагает

[26] *Leyda J., Voynow Z.* Op. cit. P. 150.

Госзаказ

лишь мысленные образы; музыка динамична, но обречена на неуловимую смутность; театр не в силах освободиться от своей материальной основы — человеческого тела. Любая попытка преодолеть эти ограничения заканчивалась уничтожением самого искусства. Единственное средство, не знающее подобных границ, — это кино, ограничение которого заключается в ложном понимании людьми того, чем в действительности кино является (а именно, в приравнивании его к драме, театру или живописи). На самом деле кинематограф способен придать внутренним процессам человеческой мысли и чувства материальную форму.

Набросок Эйзенштейна «Мир наизнанку» был его самым радикальным вызовом теории кино и его практическим возможностям. Но отнюдь не поэтому 19 июня 1945 его включили в редколлегию журнала «Искусство кино».

«Иван Грозный» начал идти за границей. В апреле 1945 года картину показали в Швеции, затем в Праге и нескольких французских городах. Реакция на варварскую жестокость «Ивана», его художественную концепцию и богатые образы была восторженной. После берлинской премьеры 8 августа 1945 года критик из «Neue Zeit» не без иронии предложил назвать картину «Иван, друг народа»[27]. Вольфгангу Штаудте поручили сделать немецкую версию, которая была закончена в апреле 1946 года. 4 января 1946-го восторженную телеграмму Эйзенштейну отправил Чаплин. Написал о картине и Орсон Уэллс, но он высказался более сдержанно. Его смутили многочисленные киноэффекты. Он назвал их бесплодными упражнениями, интересными одному только режиссеру[28]. Михаил Чехов, давнишний собрат Эйзенштейна по масонской ложе, 31 мая 1945 года написал из Голливуда длинное письмо, которое содержало всесторонний анализ картины и даже было напечатано в киноразделе бюллетеня ВОКСа! Сразу после войны поползли разговоры о возможной советско-американской совместной постановке. Вновь возникла идея, что Эйзенштейн должен снять «Войну и мир».

Однако 21 августа 1945 года лондонский журнал «Today's Cinema» сообщил, что Эйзенштейн планирует снять трилогию о

[27] Neue Zeit. 14 August *1945*.

[28] Post (New York). 25 May *1945*. Русс. пер.: Киноведческие записки. *2003*. № 64. С. 77–82. Там же опубликован ответ Эйзенштейна Орсону Уэллсу: С. 83.

жизни Сталина — «Кавказ», «Москва» и «Победа». Вполне возможно, что это сообщение было правдой. Эйзенштейн вернулся к своему старому замыслу «Москва» и начал разрабатывать его цветовой план.

Давление на Эйзенштейна продолжало расти. По вечерам он монтировал вторую серию «Ивана»; днем преподавал во ВГИКе и работал над книгой «Неравнодушная природа». Чуть ли ни ежедневно ему приходилось ходить на митинги. Его доход был высоким — пять тысяч рублей в месяц, но здоровье оставляло желать лучшего.

Он был вынужден сделать перерыв в работе над картиной. Он ждал, когда Прокофьев допишет музыку для сцены пляски опричников. Прокофьев заканчивал балет «Золушка» и не мог разорваться. Москвин должен был доделать фильм в Центральной Азии с Козинцевым. В это время Эйзенштейн посмотрел трофейные немецкие цветные фильмы, в том числе «Девушку моей мечты». Все они вызвали у него отвращение. Случайно он натолкнулся на советскую кинохронику, запечатлевшую Потсдамскую конференцию и содержавшую несколько цветных эпизодов, снятых на пленке «Агфа», которая хорошо справлялась с яркими желтыми и пунцовыми тонами.

В этот момент Эйзенштейн решил снять один эпизод картины в цвете. В декабре к нему в распоряжение поступила цветная пленка, конфискованная у Германии. Он использовал ее для съемок пьяного разгула опричников. Его интересовали только четыре, даже, может быть, три, цвета. Голубизна фресок вытесняется сияющим золотом блюд и рубах опричников, но золотые рубахи опричников постепенно, по мере того как зреет заговор убийства, окрашивались красным. Подсвеченные алым лица и красные танцоры заполняют собой кадр, после чего красный поглощается черным: убийцы надевают поверх красных атласных рубах черные облачения. Эйзенштейн использовал черный цвет для возвращения к черно-белой пленке. На ней снималась сцена убийства в соборе, погруженном во мрак, который поглощал все краски. Эта цветовая драматизация усиливала жуткую атмосферу оргии опричников, за которой следовала гибель Владимира, слабого, обделенного умом ребенка, которого двигала к трону холодная расчетливая мать. В феврале-марте Эйзенштейн снял в Алма-Ате сцену убийства в соборе.

Еще зимой 1944 года Эйзенштейн вернулся к своему исследованию экстаза. Теперь он понимал экстаз как состояние поглощен-

ности материнской утробой и ссылался на так называемый «МЛБ-комплекс», от немецкого «Mutterleib» (утроба). Идею он позаимствовал из книги ученика Фрейда Отто Ранка «Травма рождения» («Das Trauma der Geburt», 1924). В качестве интерпретирующей модели книга Ранка оказала на Эйзенштейна более глубокое влияние, чем энергетическое и психологическое истолкование сексуального экстаза Вильгельмом Райхом. Свою гипотезу Ранк выдвигал как альтернативу Эдипову комплексу; акцент он ставил на роли эмбрионального опыта. Рождение являлось первой биологической травмой, истоком многих неврозов и ностальгического желания возвращения в утробу. Это объясняло, почему материнская утроба определяет все пространственные формы человеческого существования: укрытие, собор, дом, могилу, темные закрытые помещения. Эйзенштейн модифицировал идею Ранка, неожиданно включив ее в сцену убийства в соборе. Смерть оборачивалась возвращением в материнскую утробу. Он хотел, чтобы оператор осветил сцену так, как мог бы ее увидеть изнутри зародыш. При строительстве декораций художник Шпинель должен был обойтись без углов. Все должно было оставаться круглым. Эйзенштейн даже хотел, чтобы Прокофьев написал музыку в ритме родовых схваток. Убийство Старицкого Эйзенштейн задумал как кульминацию картины. Сцена воспроизводила иконографию плача Богоматери. Тем самым убийство было вынесено за рамки политической необходимости. Убийство невинного, наименее влиятельного человека не может быть оправдано никакими государственными интересами.

Этот финал перевешивал всю картину. Пир опричников, последняя сцена «Ивана», которую снял Эйзенштейн, усиливали это впечатление.

Хотя против фильма плелись интриги и 18 мая 1945 года Эйзенштейн вынужден был заключить: «Well. Сталинской премией за "Грозный" меня обошли»[29], — его покровители наверху победили. 26 января 1946-го он получил эту премию за первую серию. 2 февраля около 10.30 вечера он закончил монтировать вторую серию и отправился на прием в честь новоиспеченных сталинских лауреатов. Он вальсировал с актрисой Верой Марецкой, женой бывшего франкмасона Юрия Завадского. Внезапно он упал. Его бросились поднимать и спешно перевезли в Кремлевскую больни-

[29] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1170. Л. 12.

цу, где врачи диагностировали обширный инфаркт. Приступ случился после того, как он закончил картину. Дело было сделано.

«Должен был умереть по всем данным науки.

Почему-то выжил.

Поэтому считаю, что все, что происходит, — уже постскриптум к собственной биографии...»[30]

[30] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 442.

1946–1948
Постскриптум

7 февраля, пока Эйзенштейн еще лежал в больнице, на худсовете Мосфильма обсуждалась вторая серия «Ивана Грозного». Смысл дискуссии по первой серии сводился к тому, что трактовка Эйзенштейна — холодная и нерусская, ибо не трогает душу. На обсуждении второй серии члены худсовета отметили захватывающее воздействие музыки, которая явно произвела на них впечатление, однако раскритиковали прочтение царя как серьезную идеологическую ошибку. Режиссер Сергей Герасимов прямо спросил: «Возникает вопрос: кто же Иван? Клинический самодур, больной человек, жаждущий крови, или государственный деятель, стремящийся к освобождению России от боярской ереси и чепухи?» Эйзенштейн не сумел изобразить опричнину как прогрессивную силу. Михаил Ромм заметил, что картина такая мрачная потому, что в ней нет выхода положительной энергии; во вторую серию надо было включить батальные сцены, например покорение Балтийского моря. Никто не посчитал — или, по крайней мере, не высказал это вслух, — что Эйзенштейн намеревался подвергнуть критике жестокость государственного террора. Пырьев только заметил, что поскольку Иван и опричники напоминают инородцев, зритель испытывает жалость к казненным *русским* боярам, особенно к Владимиру. Иван выглядит как Великий инквизитор Достоевского, а опричники — как фашисты XVI века. Так Пырьев вывел формулу, с которой согласились все остальные: картина — нерусская, и Иван — не русский царь, а византийский император. Григорий Александров напомнил участникам, что те же упреки высказывались по поводу первой серии и, тем не менее, она получила Сталинскую премию[1].

[1] Искусство кино. *1991*. № 9. С. 87–88, 90.

Но на сей раз Большаков остался неумолим и отказался поверить в успех картины. Две серии картины показались ему слишком противоречащими друг другу. Комиссия, состоявшая из актера Дикого, режиссеров Герасимова и Александрова и композитора Тихона Хренникова, должна была разработать предложения по исправлению.

В тот же день Большаков послал Эйзенштейну письмо в больницу, в котором мягко, осторожно и тактично изложил вынесенное решение. Никаких подробностей дискуссии он не приводил.

Инфаркт был тяжелым, и Эйзенштейн поправлялся медленно. В письме своему новому другу, американскому театральному критику Бруксу Аткинсону, он сообщал, что его учат сидеть. Через несколько дней он продолжил письмо: сейчас он делает первые шаги, учась ходить, как ребенок[2]. Физическое состояние заставило Эйзенштейна чувствовать себя так, словно он вернулся в детство; это побудило его 1 мая начать писать свои «souvenirs d'enfance», воспоминания детства. Прокофьев считал, что именно он подал Эйзенштейну идею написать мемуары, однако Эйзенштейн спорадически работал над автобиографическими заметками начиная с 1943 года. Теперь он записывал их одну за другой.

Эйзенштейн рассчитывал получить за вторую серию еще одну Сталинскую премию. Большаков наконец описал ему по телефону подробности обсуждения картины на худсовете. Эйзенштейн записал их в своем дневнике. Он хотел знать, кто что сказал. В конце мая его перевели в подмосковный санаторий «Барвиха». Когда через месяц его выписали, он уединился на даче. Он писал мемуары, главы которых были связаны свободно, по принципу ассоциаций. Одновременно он составил конспект по истории советского кино, работал над рядом статей о цвете и набросал план проекта «Москва».

Его мемуары реконструировали историю послушного мальчика из Риги, сына высокопоставленного чиновника и богатой женщины, который не любил свое безоблачное детство. Книга являла собой полувымышленный роман о себе самом, который автор назвал «Yo» («я» по-испански) и в котором он изживал свой неприкрытый нарциссизм. «Расскажите, как становятся Эйзенштейном?» — спрашивали у него студенты.

[2] *Seton M.* Op. cit. P. 455.

Несколько объяснений Эйзенштейн выдвинул сам. Двумя годами ранее он записал: «Всякий порядочный ребенок делает три вещи: ломает предметы, вспарывает животы кукол или животики часов... мучает животных...

Я был ребенком скверным...

Но стоит ему вырасти, как безудержно тянет именно к этого рода развлечениям...

Своевременно не разобранные часы стали во мне страстью копаться в тайниках и пружинах "творческого механизма".

В свое время не разбитые сервизы выродились в неуважение к авторитетам и традициям.

Жестокость, не нашедшая своего приложения к мухам, стрекозам и лягушкам, резко окрасила подбор тематики, методики и кредо моей режиссерской работы»[3].

Теперь он пересматривал главные принципы своей жизни. Первый: девиз, согласно которому философия, подобно кокаину, убивает чувство радости, зато избавляет от чувства боли. Второй: легенда о богатыре, который копил силы для великих будущих свершений, но вынужден был до поры терпеть унижения. «В личной, слишком личной, собственной моей истории нередко шел и я сам на эти подвиги самоуничижения... безуспешно»[4]. Третий: «Шоколадный солдатик» Бернарда Шоу, охладивший его юношескую склонность к патетике иронией. «А потом всю жизнь я волок героико-патетическую лямку экранных "полотен" героического стиля!»[5]

Эйзенштейн странствовал по прошлому, освободившись от диктата времени и пространства. Хотя он и не любил Пруста, но его собственные детские воспоминания также состояли из запахов, силуэтов, пятен цвета, воспоминаний о вкусе («такое "сабайоне" я ел с Пиранделло»), звуков, обрывков мелодий, криков. Свою автобиографию он строил на диссонансе, простых контрастах, литературных образах и эксцентрично переставленных деталях. Он отбирал значимые события для своих будущих биографов и давал им литературные ключи к пониманию своего детства и позднейшей жизни: Гоголь, Пушкин, Чаплин выступали в качестве проекций его самого или в качестве ролевых моделей. Целью было объяснить, как становятся Эйзенштейном. С намеком: самый верный

[3] *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 11–12.

[4] Там же. С. 289–290.

[5] Там же. С. 290.

способ сокрыть — это раскрыть до конца. Он просеивал жизнь кинорежиссера сквозь сито штампов, позаимствованных из графики, беллетристики, китча. Искусство (и особенно кино) научило его видеть кадрами и классифицировать эмоции; теперь оно помогало ему окидывать взором и придавать форму своей жизни как произведению искусства. Реального человека он превратил в литературного персонажа.

Он намеренно испещрил свои мемуары неточностями с целью стилизовать совершенную легенду по имени «Эйзенштейн». Мемуары должны были ответить на вопрос, «как становятся Эйзенштейном», но в действительности Эйзенштейн мистифицировал и видоизменил собственную биографию, подгоняя ее под литературный канон.

Он старательно избегал упоминаний о кризисах, попытках пройти курс психоанализа у Залкинда, о лечении гипнозом у Каннабиха. Нет и намека на его мысли о самоубийстве в 1936 году — он передвинул их в 1943-й. Эйзенштейн зашифровал собственную историю и скорректировал свои суждения о людях, оказавших на него в юности значительное влияние. Между его дневниками и мемуарами лежит пропасть, но вызвано это расхождение не самоцензурой или страхом (он с огромным почтением отзывается о расстрелянном и преданном забвению Мейерхольде), а дистанцией, отделяющей молодого Эйзенштейна от старого. В «Yo» не попал ни один роман Эйзенштейна с женщинами; ни слова не сказано там и о его отношениях с Гришей. Зато там есть (по-английски!) зашифрованная аллегория о несчастной любви немого архитектора и «принцессы долларов», дочери миллионера. Колоритная, с примесью китча волшебная сказка кажется совершенной фантастикой, а не ключом к тайной любви, реальному заокеанскому приключению. Принцессу он назвал Катерина — именем тайной любви Пушкина, Карамзиной.

Эту сказку он написал в день, когда умерла его мать. Он жил с ней на даче. Мать угасала, она пережила два удара в течение короткого промежутка времени и в результате скончалась 8 августа 1946 года. На следующий день Эйзенштейн описал ее смерть как освобождение от ненависти к «этой нелепой женщине», которая мучила его всю его жизнь. Теперь он наконец смог с нею примириться.

В августе Большаков показал вторую серию «Ивана» в Кремле. Сталин был крайне разочарован. Месяц спустя, 4 сентября, Центральный комитет постановил запретить вторую серию «Ивана

Грозного» заодно с рядом других картин. Это решение было частью новой кампании, жертвой которой уже стали в августе литература и театр. Обвинения против самых разных произведений и художников были собраны под туманной рубрикой «буржуазные влияния на советскую культуру». «Режиссер С. Эйзенштейн, — гласил текст постановления, официально касавшегося картины Леонида Лукова "Большая жизнь", — во второй серии фильма "Иван Грозный" обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, и Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета [...]»[6]

12 сентября с целью обсудить постановление собрался худсовет киностудии. Эйзенштейна, который все еще был болен, тащить туда не стали, но от него ждали очередного выражения раскаяния в ошибках, что он и сделал. Газета «Культура и жизнь» опубликовала его открытое письмо: «Мы знаем Ивана Грозного как человека с сильной волей и характером. Исключает ли это из общей характеристики образа царя возможность наличия у него отдельных сомнений? Трудно допустить мысль, что этот человек, творивший для своего времени неслыханные и беспрецедентные дела, никогда не задумывался над выбором средств, никогда не сомневался, как поступить в том или ином случае»[7]. Однако этого признания оказалось недостаточно. Худсовету нужен был гармоничный Иван, а не трагический деспот. Эйзенштейн пообещал убрать угрызения и сомнения Ивана и завершить картину победоносной кампанией в Ливонии. В этот момент в дискуссию вступил Черкасов. Последнее время его отношения с Эйзенштейном были натянутыми. Не все решения режиссера были ему понятны, и он часто реагировал в раздраженном тоне. Работа на съемочной площадке изматывала: ему приходилось носить неудобный, крайне сложный грим и справляться с трудными заданиями, чтобы добиться нужного Эйзенштейну физического впечатления. Его оскорблял деспотизм Эйзенштейна и беспокоил идеологический

[6] Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь». 4 сентября 1946 г. // Кремлевский кинотеатр: 1928–1953. М.: РОССПЭН, *2005*. С. 766.

[7] *Эйзенштейн С.* О фильме «Иван Грозный» // Культура и жизнь. 20 октября *1946*. С. 4.

подтекст картины. Черкасов сказал, что во второй серии утрачено героическое измерение Ивана; теперь он хотел увидеть его исторические победы[8].

В ноябре Эйзенштейн с Черкасовым отправили Сталину письмо с просьбой о личной встрече. Несмотря на критику, 23 ноября Эйзенштейн получил медаль за особые заслуги в Великой Отечественной войне. Кроме того, ему было обещано четырехтомное собрание сочинений.

Через три месяца после письма, вечером 25 февраля 1947 года, Черкасова и Эйзенштейна неожиданно вызвали в Кремль. Им предоставили возможность обсудить картину и предложенные изменения со Сталиным, Молотовым и Ждановым. В 10.30 вечера они прошли через Спасские ворота Кремля. После беседы они вернулись в квартиру Эйзенштейна и по памяти запротоколировали, кто что говорил:

«Сталин. Вы историю изучали?

Эйзенштейн. Более или менее...

Сталин. Более или менее?.. Я тоже немножко знаком с историей. У вас неправильно показана опричнина. Опричнина — это королевское войско. В отличие от феодальной армии, которая могла в любой момент сворачивать свои знамена и уходить с войны, — образовалась регулярная армия, прогрессивная армия. У вас опричники показаны, как ку-клус-клан.

Эйзенштейн сказал, что они одеты в белые колпаки, а у нас — в черные.

Молотов. Это принципиальной разницы не составляет.

Сталин. Царь у вас получился нерешительный, похожий на Гамлета. Все ему подсказывают, что надо делать, а не он сам принимает решения [...] Царь Иван был великий и мудрый правитель [...] Мудрость Ивана Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал, ограждая страну от проникновения иностранного влияния. В показе Ивана Грозного в таком направлении были допущены отклонения и неправильности [...]

Жданов. Эйзенштейновский Иван Грозный получился неврастеником. [...]

[8] *Черкасов Н.* Записки советского актера. М.: Искусство, *1958*. С. 136, 138.

Сталин. Нужно показывать исторические фигуры правильно по стилю. Так, например, в первой серии не верно, что Иван Грозный так долго целуется с женой. В те времена это не допускалось.

Жданов. Картина сделана в византийском уклоне, и там тоже это не практиковалось.

Молотов. Вторая серия очень зажата сводами, подвалами, нет свежего воздуха, нет шири Москвы, нет показа народа. Можно показывать разговоры, можно показывать репрессии, но не только это.

Сталин. Иван Грозный был очень жестоким. Показывать, что он был жестоким можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким. Одна из ошибок Ивана Грозного состояла в том, что он не дорезал пять крупных феодальных семейств. Если он эти пять боярских семейств уничтожил бы, то вообще не было бы Смутного времени. А Иван Грозный кого-нибудь казнил и потом долго каялся и молился. Бог ему в этом деле мешал... Нужно было быть еще решительнее»[9].

Эйзенштейн, однако, не только упустил линию психологии своего героя. Упреки партийных руководителей касались также и визуального воздействия картины: Жданов говорил, что «Эйзенштейн увлекся тенями (что отвлекает зрителя от действия) и бородой Грозного»[10]. Эйзенштейн пообещал бороду укоротить. Ему позволили оставить сцену убийства Владимира Старицкого в том виде, в каком она была сделана, и сохранить эпизод из третьей серии, в котором Малюта убивает митрополита.

Сталин решил не читать переделанный сценарий. Эйзенштейн должен был сделать новую «скульптурную» картину с новым финалом; только после этого он хотел ее посмотреть. Он предоставил Эйзенштейну доступ ко всем средствам, всем производственным мощностям, чтобы тот мог закончить работу. Сталин пообещал, что у Эйзенштейна не будет ограничений ни по срокам, ни по деньгам.

Однако Эйзенштейн и пальцем о палец не ударил. С последних монтажных склеек 2 февраля 1946 года он ничего не изменил в картине. При этом он постоянно показывал ее друзьям и интересовался их мнением о воздействии этой «вредной» картины. Он

[9] *Марьямов Г.* Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М.: Киноцентр, *1992*. С. 84–85.

[10] Там же. С. 87.

принял ироническую позу, но в глубине души тревожился и искал подтверждения своих тревог. Показы друзьям перевернули ситуацию. На большинство картина не просто произвела впечатление — их поразило, что *такое* вообще возможно. Впрочем, некоторые, в частности Вишневский, были настроены непримиримо. В 15-страничном письме Эйзенштейну он варьировал одну мысль: исправить картину невозможно, потому что она не *русская*. Ее стиль и музыка находятся под влиянием Эль Греко и Византии, его герои замкнутые порочные типы. Малюта производит наихудшее впечатление «Что-то в образе этом сальное, немытое, потное, жирное, тупо-разбойное...»[11]

Эйзенштейн оказался в странном положении. Его картина была запрещена, а между тем он сам продолжал пользоваться высочайшим расположением, которым он злоупотреблял. Эйзенштейн считал свое произведение законченным. У него и в мыслях не было подрывать с его помощью какие-то устои. Его ожидание очередной Сталинской премии подтверждает его искреннее убеждение в том, что картина отвечает требованиям времени. И все же Эйзенштейн был более предан своему искусству, нежели своему заказчику. Он изжил свой эдипальный бунт против Сверх-отца в искусстве, что привело к конфликту со Сталиным. Избегать его, как Эйзенштейн ни старался, было бесполезно.

Будучи суеверным, Эйзенштейн боялся своего героя. Иван уже привел к смерти двух художников. Николай Хмелев, который хотел сыграть роль Ивана в картине Эйзенштейна, умер в гриме царя во время репетиции на сцене МХАТа. Алексей Толстой скончался за несколько дней до премьеры своей пьесы об Иване Грозном в Малом театре.

Чтобы не думать о картине, Эйзенштейн занимал себя другими вещами. Он последовал совету своего старого друга Александра Лурия и начал работать над циклом лекций «Психология искусства», который предстояло прочесть на психфаке МГУ. Лекции должны были познакомить аудиторию с основными идеями его книги «Метод». В марте Эйзенштейн впервые посмотрел «Время под солнцем» и «Бурю над Мексикой», две версии отснятого им в Мексике материала. Он написал эссе «О стереокино» и проанализировал со студентами ВГИКа цветовую сцену «Пир в Александровской слободе». В апреле он дал интервью американским

[11] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 670. Л. 1–15.

репортерам в связи с премьерой первой серии «Ивана Грозного» в США. В телефонном разговоре с Джеем Лейдой он сказал, что планирует закончить вторую серию к октябрю. Он сделал эскизы к балетным спектаклям «Пиковая дама» и «Кармен» и попробовал с молодыми танцовщиками свои силы в качестве хореографа. Он написал конспект по истории кино, который начинался с обзора крупных планов в литературе и живописи. По мере погружения в историю кинематографа он одновременно попытался дать очерк развития жанров: трагедии, комедии, драмы. Эти начинания постепенно выросли в планы семитомного труда. Параллельно он приступил к новому исследованию «Пушкин и Гоголь».

19 июня 1947 года после долгих переговоров Эйзенштейна назначили заведующим новообразованного сектора кино при Институте истории искусств Академии наук, основанном в 1944 году Игорем Грабарем — художником, историком искусства и директором Третьяковской галереи — с двумя отделениями: пластических искусств и музыки. В состав этого исследовательского института уже вошли архитекторы Виктор Веснин и Александр Щусев, искусствовед Михаил Алпатов и композитор Борис Асафьев.

Теперь Эйзенштейн работал над еще одной книгой — «Пафос», которая должна была завершить его исследование «Неравнодушная природа». Затем он собирался переработать 548 часов режиссерских курсов — 192 часа лекций и 356 практических занятий — в книгу «Композиция фильма». Ни один из этих замыслов не был доведен до конца.

Эйзенштейн вернулся к старому пониманию искусства и художника. Свои теории 1920-х годов о воздействии кино он поменял на представление о полной поглощенности зрителя иллюзией искусства, будь то воскрешение дионисийского коммеморативного действа или последнее техническое достижение — стереокино. Теперь он понимал искусство как эмоциональный опыт, как способ взаимодействия, как совместный сакральный акт художника и реципиента, человека и вселенной, эмоционального и рационального мышления. Ближе к концу своей рукописи «Неравнодушная природа» Эйзенштейн цитирует и комментирует американского философа и психолога Уильяма Джеймса: «"Трудно дать представление о том потоке отождествления противоположностей, который проносится в уме во время этого опыта. У меня имеются целые листы фраз, продиктованных или записанных в этом состоянии опьянения. В глазах трезвого читателя они — бессмысленная бол-

товня, но в момент написания они казались мне приникнутыми бесконечной рациональностью. Бог и дьявол, добро и зло, жизнь и смерть, я и ты, трезвый и пьяный, материя и форма, черный и белый, трепет восторга и содрогание ужаса, извержение и поглощение..." — и т. д. и т. д. [...]

Так надвое расслаивается искусство под знаком разницы прицела, который оно себе ставит.

Одно его крыло — крыло отвлеченной мечты — смыкается с религиозной мечтой и через этот "опиум для народа" граничит с гашишем, водкой и закисью азота.

Другое — через мощные образы активной мечты о пересоздании мира смыкается со сверкающей плеядой социальных мыслителей — от утопистов до столпов научного марксизма.

Но могут появляться в искусстве и необычайные феномены, схожие с двойными мифологическими существами древности, объединявшими в Греции коня и человека в Кентавре, быка и человека в Минотавре, а в Индии или Египте человека со слоном, гиппопотамом, крокодилом, ястребом...

Однако скорее всего они похожи на двуликого Януса древности»[12].

Его вывод: человек стремится к гармонии, хотя знание о противоречиях остается. «Я чувствую, что в ней есть смысл, соприкасающийся с сущностью гегелевской философии»[13]. Джеймс имел в виду религиозный опыт, но Эйзенштейн перенес это воображаемое и вместе с тем реально пережитое чувство гармонии в искусство — единственную, помимо религии, сферу общественного бытия, где этот опыт возможен. Искусство дает возможность переживать противоположности — Бог и Дьявол, черное и белое, жизнь и смерть, ты и я, конфликт которых разрывает человека изнутри, — как единое целое. Эйзенштейновское разрешение этих противоречий напоминало скорее мифологические формы мышления, чем гегелевскую философию. Он всегда считал, что искусство близко мифологическому мышлению; но теперь он пытался уже не преодолеть миф, а вобрать его, впитать. Ритуальный транс, состояние наркотического опьянения, сексуальный оргазм (банальное реше-

[12] *Эйзенштейн С.М.* Пикассо и тема внутренней раздвоенности // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 2: О строении вещей. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, *2006*. С. 481.

[13] Там же.

ние), религиозный экстаз (пройденная стадия) и воображаемое единение в искусстве: все это обладает властью упразднять противоречия. Тем самым Эйзенштейн мог возвысить искусство как высшую форму реальности, полностью устраняя любую другую реальность, прежде всего, социальную.

Его действительная жизнь в 1948 году была далека от этого видения.

В январе началась новая кампания — врагами на сей раз были объявлены «космополиты» и иностранное влияние, от которого (согласно Сталину) Иван Грозный однажды столь мудро избавил Россию. 16 января 1948 года Эйзенштейн прочел передовицу «Правды» и записал в дневнике: «Борьба с низкопоклонством перед Западом развивается крещендо: не щадя ни живых, ни мертвых. Вчера "Литгазета" еще раз разнесла А.И. Веселовского и посмертные "Записки режиссера" Сахновского. Попало Горчакову-редактору, попало за обилие иностранных имен... Даже... за Пиранези. А я его разбирал в "Пафосе". Включать сейчас в "Пафос" иностранцев будет не пафос, а фо пас, faux pas...»[14]

«Безродные космополиты», попавшие под огонь, были все еврейского происхождения. По большей части они работали в областях, близких музыке, театру, литературе, искусству. Были запрещены сочинения Эдуарда Багрицкого, Михаила Светлова, Василия Гроссмана. Список изъятых книг включал «Черную книгу» Гроссмана и Эренбурга об уничтожении евреев на территории Советского Союза нацистами во время Второй мировой войны. Чиновники культуры дошли в своем рвении до того, что сняли со стены Большого зала консерватории портрет Феликса Мендельсона-Бартольди. В Минске погиб в подстроенной автокатастрофе актер и режиссер Соломон Михоэлс. Через четыре года за шпионаж были расстреляны Ицик Фефер и Перец Маркиш. Остальных отправили в лагеря или в ссылку. Многие жертвы антисемитской кампании были членами Еврейского Антифашистского Комитета, обвиненного теперь в связях с благотворительным фондом «Джойнт» (Joint Distribution Committee), якобы подразделением секретных служб США.

Эйзенштейну велели войти в официальную комиссию по организации похорон Михоэлса. Стоя в почетном карауле у гроба,

[14] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1156. Л. 13. Цит. по: *Юренев Р.* Указ. соч. Т. 2. С. 287.

он шепнул соседу, что следующей жертвой этой волны террора будет он. Но ему было не суждено дожить до этого дня.

В начале 1948 года Эйзенштейн получил разрешение поехать в Прагу, Париж и Лондон. Он отложил поездку по состоянию здоровья. 23 января он отпраздновал свое пятидесятилетие.

Две недели спустя его посетил Александров. Эйзенштейн пообещал написать предисловие к его книге. Вечером 10 февраля он принялся за письмо Льву Кулешову, который готовил новое издание «Основ кинорежиссуры». Эйзенштейн сделал несколько замечаний по поводу «Основ» и подробно обсудил проблемы цветного кино. Пока он писал, с ним случился сердечный приступ. Карандаш его не слушался, и все же Эйзенштейн смог вывести: «Здесь случилась сердечная спазма. Вот ее след в почерке. 10 фев. 1948». Он дополз до батареи отопления и постучал — сигнал о помощи, о котором он условился с соседями, семьей его давнишнего критика Ильи Вайсфельда. Но они его не услышали. Он умер в ночь на 11 февраля. Тетя Паша нашла его на полу в коридоре.

Вскрытие показало, что сердце Эйзенштейна было изношено как сердце восьмидесятилетнего старика; мозг же был как у двадцатилетнего. Мозг Эйзенштейна отдали на изучение его другу Лурия. Официальная жена, Пера Аташева, унаследовала библиотеку, многочисленные рукописи и банковский счет, на котором лежало 50 тысяч рублей.

В пятницу 13 февраля гроб с телом Эйзенштейна до 13.00 был выставлен в Доме кино для прощания. Похороны состоялись на Новодевичьем кладбище в Москве. Эйзенштейн был очень суеверен. Цифры подошли идеально.

Хроника жизни

1898 Родился 23 января (10 по старому стилю) в Риге; единственный ребенок гражданского инженера-архитектора Михаила Эйзенштейна и его жены Юлии, в девичестве Конецкой.

1906 Первый кинофильм в Париже — «Проделки дьявола» Жоржа Мельеса.

1908 Поступает в городское реальное училище.

1909 Развод родителей; Э. остается с отцом.

1913 «Турандот» в исполнении труппы Незлобина пробуждает страсть Э. к театру и комедии дельарте.

1915 Оканчивает реальное училище. Начинает учебу в Петроградском Институте гражданских инженеров.

1917 Спектакль Мейерхольда «Маскарад» укрепляет желание Э. стать профессиональным художником.

1918 Мобилизован в инженерные войска Красной Армии техником военного строительства. Северо-восточный фронт.

1919 Работает актером и декоратором в военных клубах в Вожеге, Двинске, Холме, Великих Луках. Жадно изучает театр; рисует эскизы костюмов и декораций.

1920 Полоцк, Могилев, Смоленск. Получает новое назначение в театр ПУЗАПа (Политического управления Западного фронта). Вступает в орден розенкрейцеров, попадает под влияние мистика Бориса Зубакина. Сентябрь: переводится в Академию Генерального штаба в Москве изучать японский язык. В Москве начинает работать в театре Пролеткульта; вместе с Леонидом Никитиным делает декорации для «Мексиканца» в постановке Валентина Смышляева. Исключен из Академии Генерального штаба. Художник-декоратор в театре Пролеткульта.

1921 Работает в театре Пролеткульта. Премьера «Мексиканца». Принят в Государственные Высшие режиссерские мастерские Мейерхольда (ГВЫРМ). Художник по костюмам в театре Фореггера МАСТФОР.

1922 Покидает ГВЫРМ. Перенимает руководство передвижной труппой Пролеткульта. Среди актеров и студентов его друг детства Максим Штраух, Григорий Александров, Вера Янукова и др.

1923 Премьера «Мудреца», первой самостоятельной постановки, с короткометражным фильмом «Дневник Глумова». «Монтаж аттракционов» (первый теоретический манифест Э.) опубликован в «ЛЕФе». Премьера пьесы Третьякова «Слышишь, Москва?» в постановке Э.

1924 Премьера «Противогазов» на Московском газовом заводе. Пишет титры к перемонтированной версии «Доктора Мабузе» Фрица Ланга. Июль-октябрь: съемки «Стачки». Ноябрь: монтаж «Стачки». Декабрь: разрыв с Пролеткультом. Начинает писать сценарий «Конармия» по рассказам Бабеля для Московского отделения студии Севзапкино.

1925 28 апреля: премьера «Стачки» в московском кинотеатре «Колизей». Начинает работать над фильмом «1905 год». Июль: съемки в Москве и Ленинграде. Август: съемки в Одессе. Проект сужается до «Броненосца “Потемкин”». Съемки в Севастополе. Ноябрь: монтаж в Москве. 21 декабря: премьера «Броненосца “Потемкин”» в Большом театре на праздновании 20-летия революции 1905 года.

1926 Март: едет в Берлин с Тиссэ изучать новую кинотехнику. Май: начинает работать над сценарием «Генеральной линии». Июль: встречается в Москве с Дугласом Фэрбенксом и Мэри Пикфорд; они представляют «United Artists» и приглашают Э. в Голливуд. Первые съемки для «Генеральной линии» в Ростове-на-Дону, Баку и на Северном Кавказе. Сентябрь: государственный кинокомитет Совкино заказывает фильм к 10-летию Октябрьской революции. Ноябрь: Э. пишет сценарий «Октября».

1927 Прерывает работу над «Генеральной линией». Продолжает работать над сценарием «Октября». Апрель: начало съемок в Ленинграде. Сентябрь: монтаж в Москве. Задумывает сделать фильм по «Капиталу». 7 ноября: первый публичный показ «Октября». Продолжает работать над монтажом фильма.

1928 Разрывает с ЛЕФом. 14 марта: премьера «Октября». Начинает преподавать в ГТК (Государственном кинотехникуме). Посещает гастроли театра Кабуки в Москве. «Будущее звуковой фильмы. Заявка».

1929 Заканчивает и сдает «Генеральную линию». Цикл статей для «шарообразной книги». Теория интеллектуального кино. Август: отъезд в Берлин с Александровым и Тиссэ. Участвует в Конгрессе независимых кинематографистов в Ла Саррасе (Швейцария). Сопостановщик фильма «Женское горе — женское счастье» в Цюрихе для Лазаря Векслера. Лекции в Берлине и Гамбурге. Поездки в Бельгию, Англию, Францию, Голландию.

1930 Амстердам, Берлин, Брюссель, Париж. Лекции и встречи. Монтирует звук для фильма «Сентиментальный романс» (режиссер Григорий Александров). Ведет переговоры с киностудией «Paramount». Приглашен в Голливуд. Май: прибывает в США. Выступает с лекциями в Колумбийском, Гарвардском, Йельском университетах. Встречается в Голливуде с Чаплином, Синклером, Драйзером и Диснеем. Работает над сценариями «Золото Зуттера» и «Американская трагедия». Разрабатывает концепцию внутреннего монолога. Покидает «Paramount». Начинает работать над кинофильмом о Мексике, финансируемом «Трестом мексиканского фильма» («Mexican Picture Trust») Эптона Синклера. Декабрь: приступает к съемкам в Мексике.

1931 Снимает по всей Мексике.

1932 Февраль: прерывает работу в Мексике. Возвращается в Москву через США и Европу. Работает над сценарием эксцентрической комедии «МММ». Поездка в Армению и Грузию.

1933 Работает над теоретической и практической программой преподавания кинорежиссуры, над книгой «Режиссура», основанной на его лекциях в ГИКе (Государственном институте кинематографии). Работает над сценарием «Москвы». Подписывает режиссерский договор с Московской киностудией Союзкино.

1934 Готовит спектакль по пьесе «Москва-2» Натана Зархи в Театре Революции. Принимает участие в Первом Всесоюзном съезде писателей. Проводит время в Ялте и Одессе. Женится на журналистке Пере Аташевой.

1935 Выступает на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии с речью-конспектом своей незавершенной книги «Grundproblem» («Основная проблема»). Работает над сценарием «Бежина луга». Переезжает в новую квартиру рядом с киностудией Мосфильм на Потылихе. Начинает снимать в Москве и Харькове.

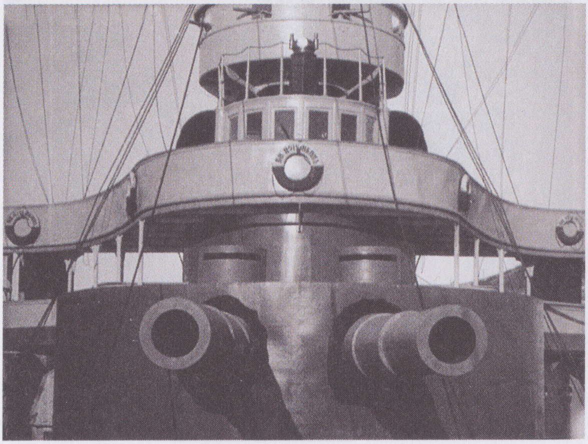
1936 Первый вариант «Бежина луга» запрещен. Работает над новым сценарием с Исааком Бабелем. Возобновляет съемки в Ялте и Одессе.

1937 Получает должность профессора во ВГИКе. Работа над «Бежиным лугом» прекращена по распоряжению Главного управления кинематографией. Вынужден уйти из ВГИКа. Работает над сценарием «Русь» (позднее «Александр Невский») с Петром Павленко. Рукопись книги «Монтаж».

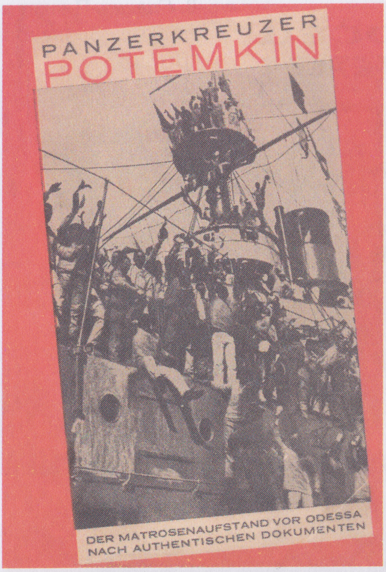




А. Родченко. Два варианта плаката к фильму «Броненосец “Потемкин”». 1926. Предикат «гордость советской кинематографии» сопровождал фильм уже с самых первых показов



Кадр из фильма, заимствованный А. Лавинским и А. Родченко при создании плакатов



Д. Хартфилд. Обложка рекламного буклета к показу «Броненосца “Потемкина”» в Берлине. 1926



Д. Рюдеман. Плакат для проката «Броненосца “Потемкина”» в Голландии и Германии. 1926. Экспрессионистский плакат был издан тиражом 7 500 экземпляров и стал широко известным





В. Байтц. Плакаты для повторного проката «Броненосца “Потемкина”» в Германии. 1930



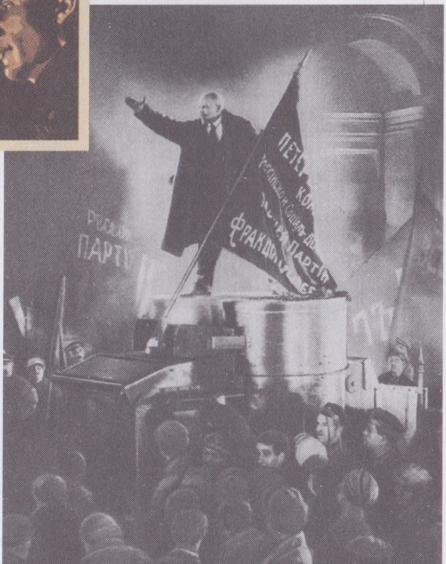
Я. Руклевский, В. и Г. Стенберги. Плакат к фильму «Октябрь». 1928. Фильм стал завершающей частью кинотрилогии («Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь»). С 1933 года фильм был снят с проката, поскольку уже не соответствовал сталинскому культу



«100 кинотеатров РСФСР одновременно демонстрируют революционный боевик “Октябрь”». Реклама в журнале «Прожектор» (1928. № 11)



Я. Руклевский.
Плакат к фильму «Октябрь».
1928



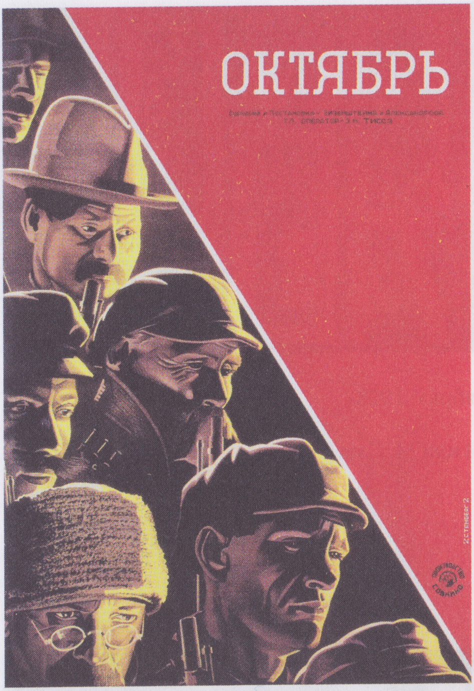
Кадр из фильма, использованный Я. Руклевским при создании плаката. Первым в истории советского кино роль Ленина исполнил В. Никандров — бывший рабочий металлургического завода. Участники Октябрьского переворота и руководители штурма Зимнего дворца В. Антонов-Овсеенко и Н. Подвойский выступили в фильме в роли камео, то есть сыграли самих себя



Аноним. Плакат к фильму «Октябрь». 1928.
Предположительные авторы:
Я. Руклевский, В. и Г. Стенберги или М. Длугач



Л. Воронов, М. Евстафьев. Плакат к фильму «Октябрь». 1928. Главный элемент композиции — голова А. Керенского (в исполнении актера Н. Попова)



В. и Г. Стенберги.
Плакат к фильму «Октябрь».
1928



Л. Воронов, М. Евстафьев.
Плакат к фильму «Октябрь».
1928

И. Герасимович.
Плакат к фильму
«Старое и новое»
(«Генеральная
линия»).
1929





Н. Прусаков. Плакат к фильму «Старое и новое». 1929. Плакат для проката в Татарской республике; справа текст буквами нового тюркского алфавита (яналиф). Первоначальное заглавие «Генеральная линия» было заменено по личному указанию Сталина; фильм подвергся цензуре, а через год был снят с проката

А. Бельский. Плакат к фильму «Александр Невский». 1938





В. Климашин. Плакат к фильму «Александр Невский». 1938



Аноним. Плакат к фильму «Александр Невский». 1941.
Фильм был снят с проката на волне дружбы с нацистской Германией (после заключения пакта Молотова-Риббентропа) и вновь вернулся на экраны с началом Великой Отечественной войны



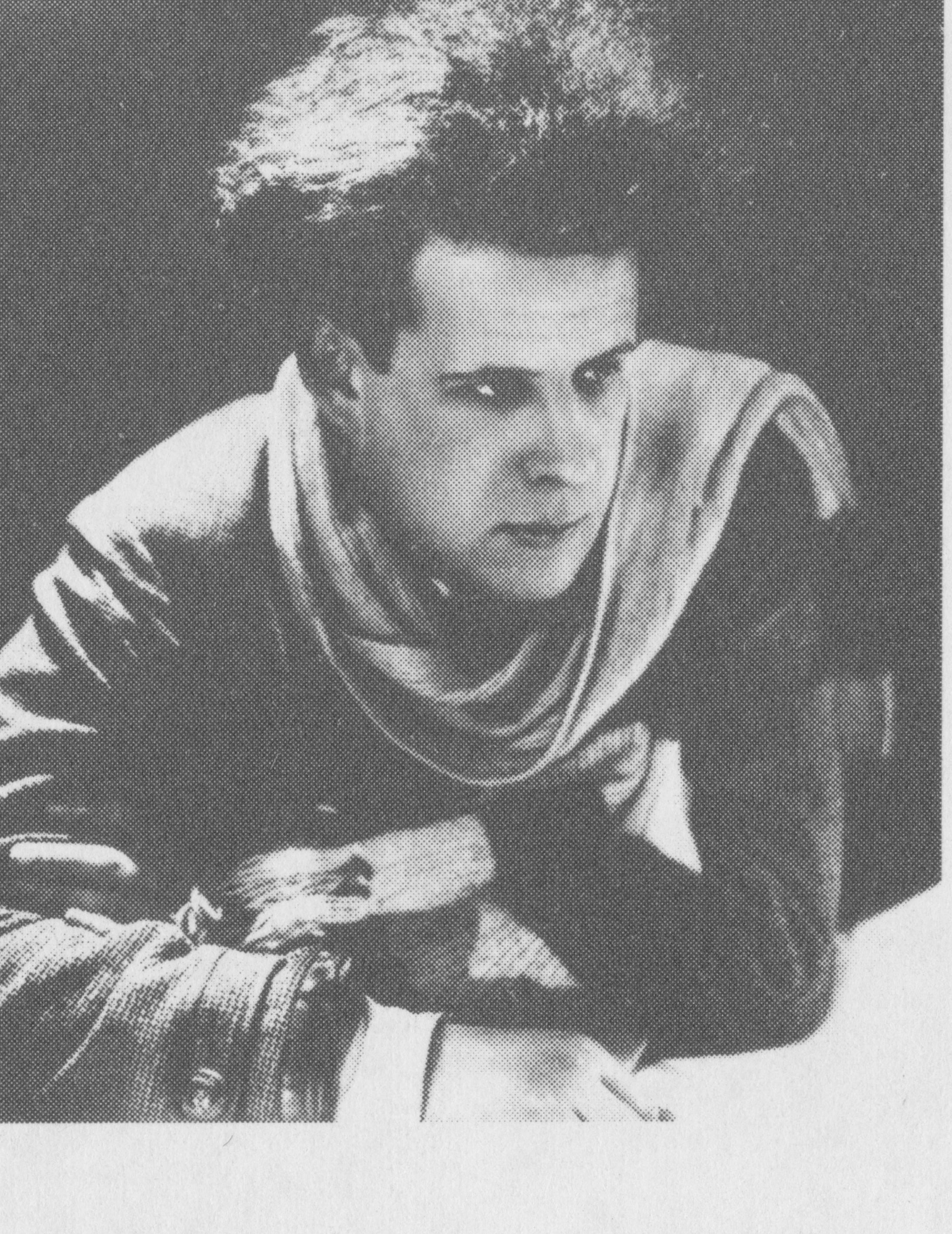
Аноним. Плакат к первой серии фильма «Иван Грозный». 1945



М. Длугач. Плакат к первой серии фильма «Иван Грозный». 1945



В. Кононов. Плакат ко второй серии фильма «Иван Грозный» — «Сказ второй: Боярский заговор». 1958. Вторая серия была запрещена к показу и вышла на экраны через 10 лет после смерти режиссера



С. Эйзенштейн. Около 1923



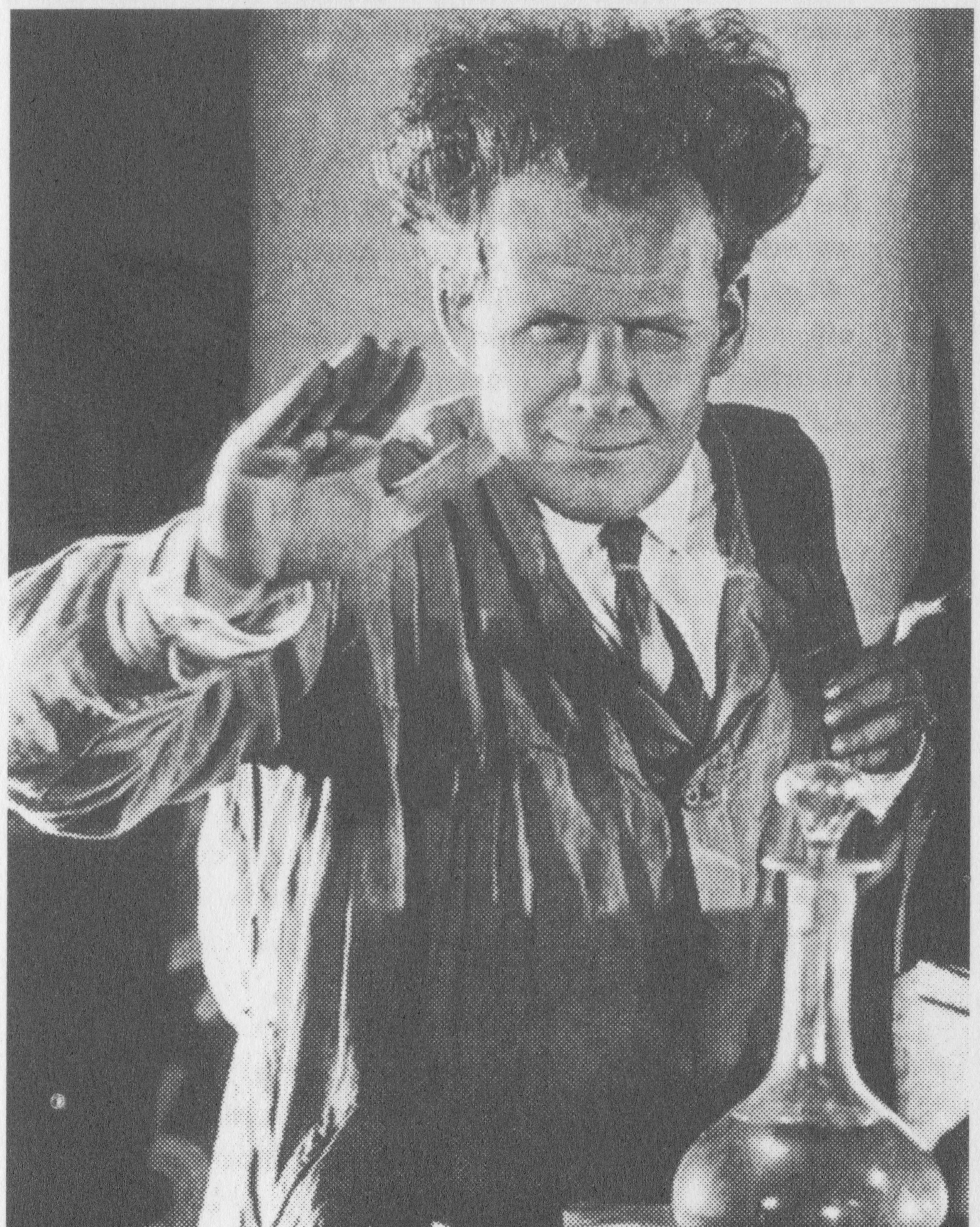
С. Юткевич. Обложка журнала «Советский экран» (1926. № 1) с портретом С. Эйзенштейна



С. Эйзенштейн на фоне театральной афиши в киноролике «Дневник Глумова», включенном им в свой первый спектакль «Мудрец», поставленный в театре Пролеткульта. 1923



Прием в ВОКСе в честь японского писателя Тамидзи Найто.
Слева направо: Т. Найто, Б. Пастернак, С. Эйзенштейн, О. Третьякова, Л. Брик, В. Маяковский. 11 мая 1924





С. Эйзенштейн во время съемок кинофильма «Октябрь»: жест Ленина; позирование на царском троне в Зимнем дворце. 1927



А. Родченко. Рекламный листок журнала «Новый ЛЕФ». Репродукция из журнала «Красная новь» (1927. № 7). Среди фотографий 17-ти лефовцев присутствуют антагонисты Дзига Вертов и С. Эйзенштейн



С. Эйзенштейн с младенцем у сепаратора, на съемках фильма «Генеральная линия». 1928



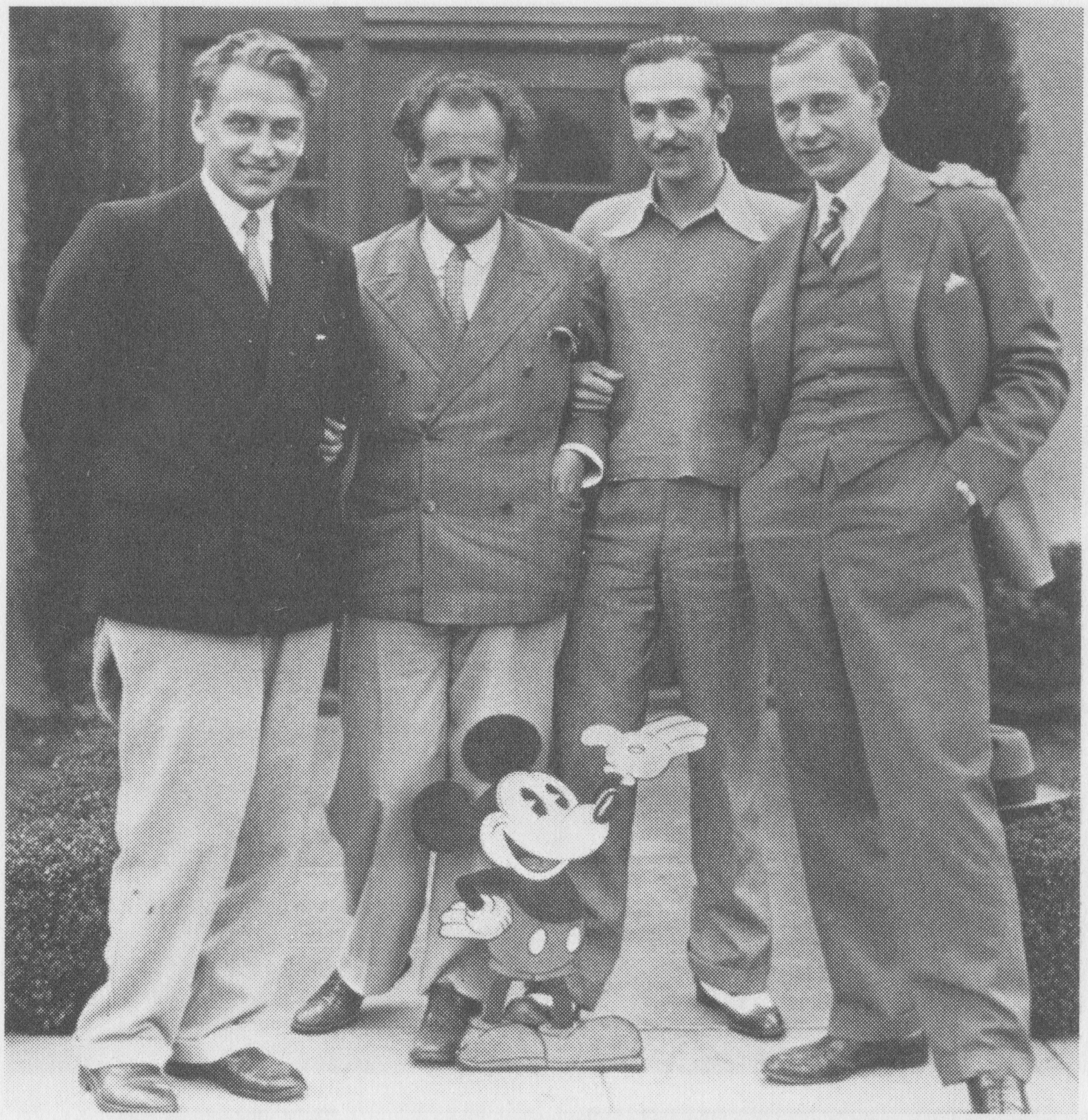
Ман Рэй. Фотопортрет С. Эйзенштейна. 1929. Париж



А. Кертеш. Фотопортрет С. Эйзенштейна. 1930. Париж



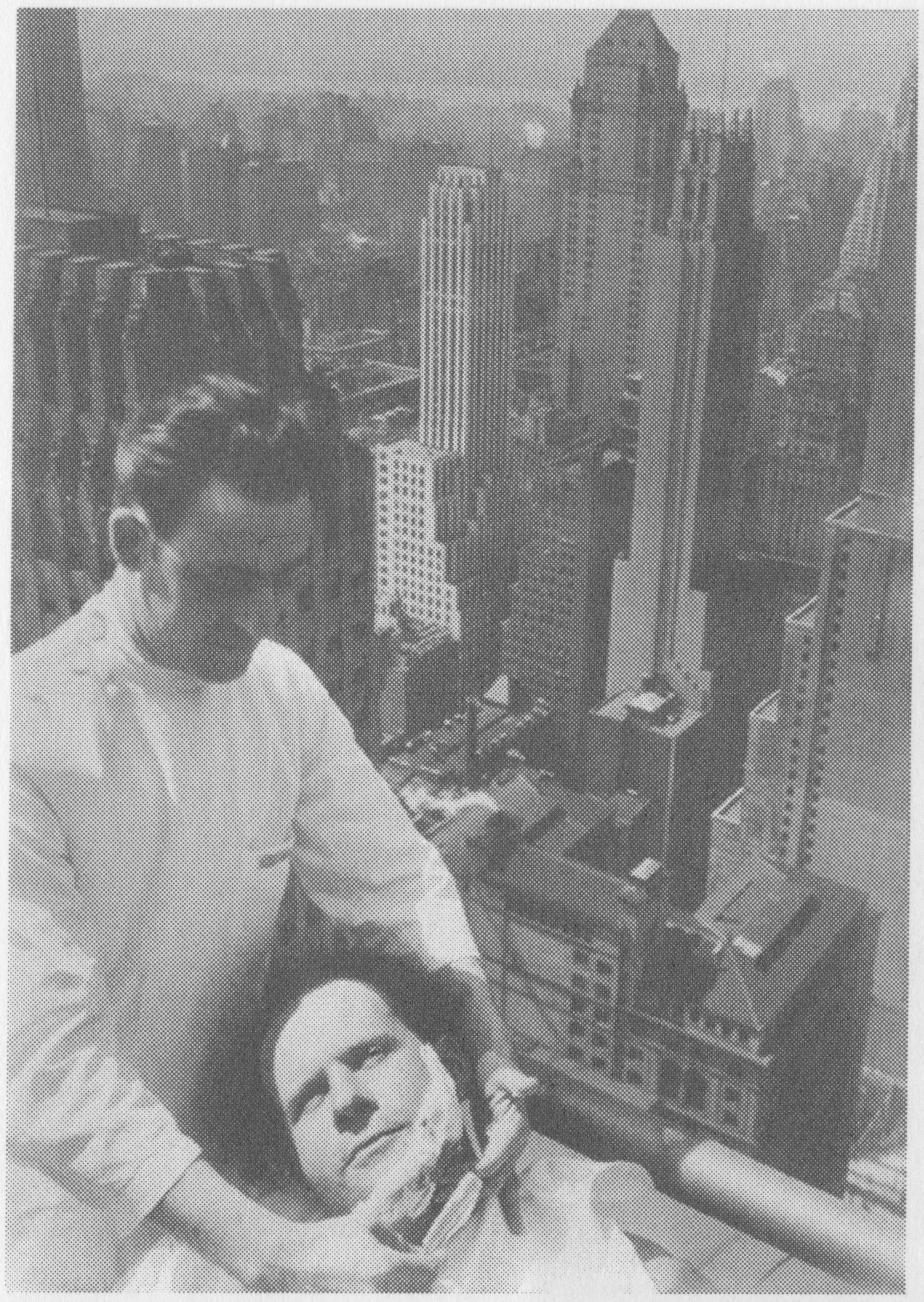
Ю. Ричи. Фотопортрет С. Эйзенштейна. 1930. Лос-Анджелес



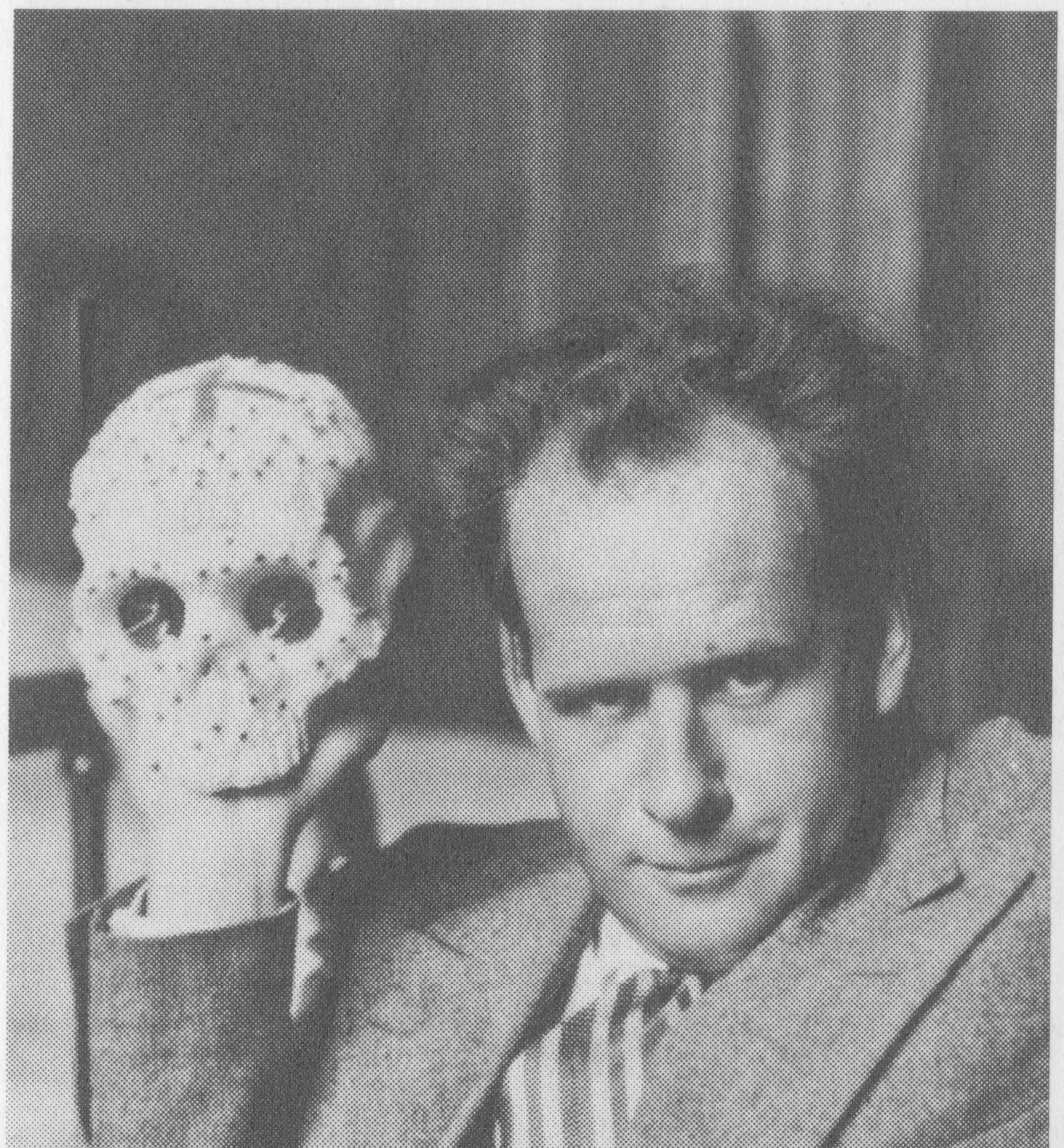
Г. Александров,
С. Эйзенштейн,
У. Дисней,
Э. Тиссэ и
Микки Маус.
Голливуд. 1930



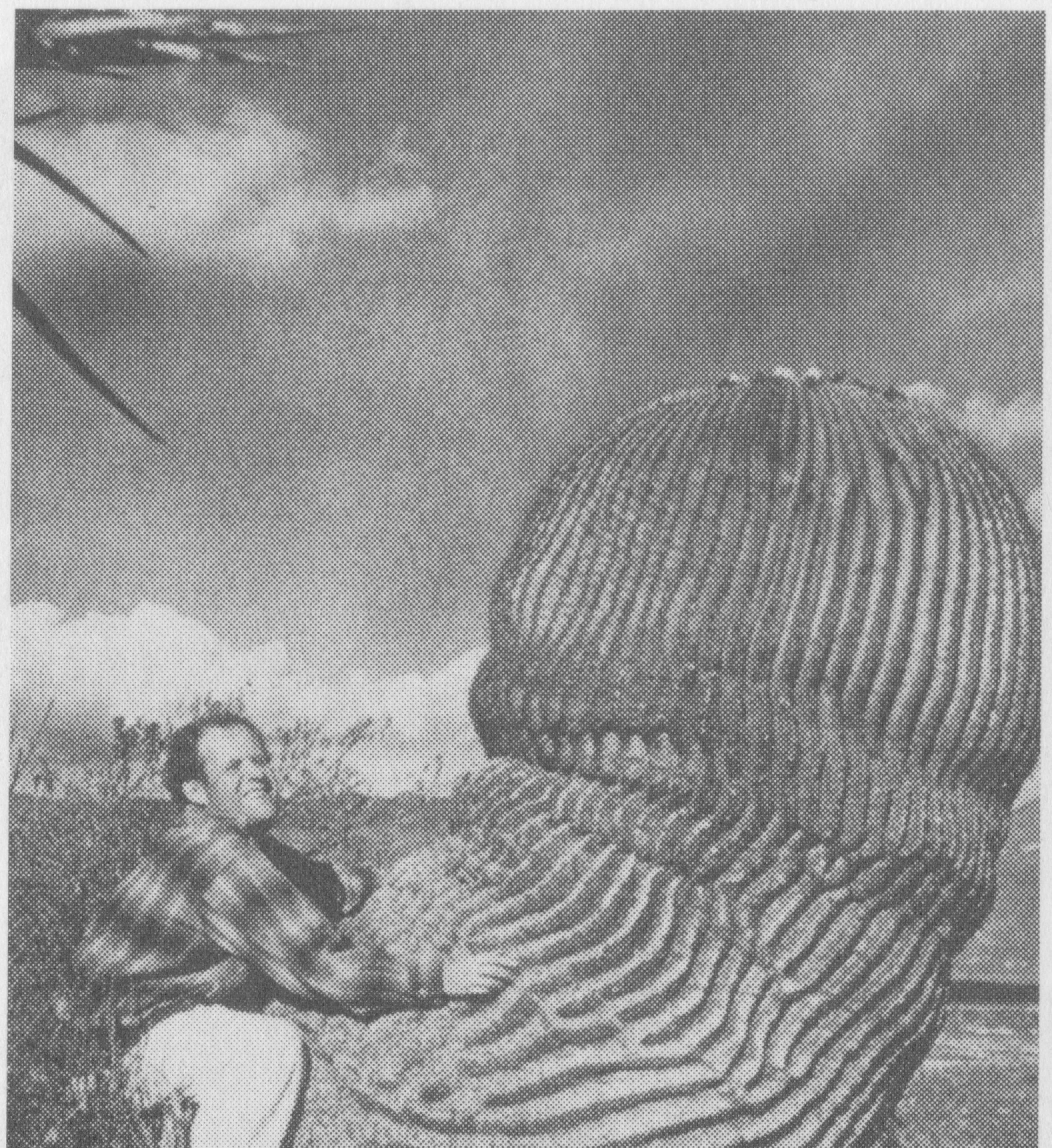
С. Эйзенштейн с Э. Синклером на теннисном корте у Чарли Чаплина.
Беверли-Хиллз. 1930



М. Бурк-Уайт.
С. Эйзенштейн на крыше студии в Крайслер-билдинг (в тот момент самое высокое здание в мире). 1930.
Позднее она подарила ему свой альбом с посвящением: «Эйзенштейну, единственному мужчине, который побрился в моей студии, 800 футов над тротуаром — высочайшее бритье...»



А. Хименес. Фотопортрет С. Эйзенштейна с «Doly» (черепом из сахара — реквизитом из мексиканской эпопеи). 1930



С. Эйзенштейн в Мексике, вероятно в местечке Тетлапайак. 1931

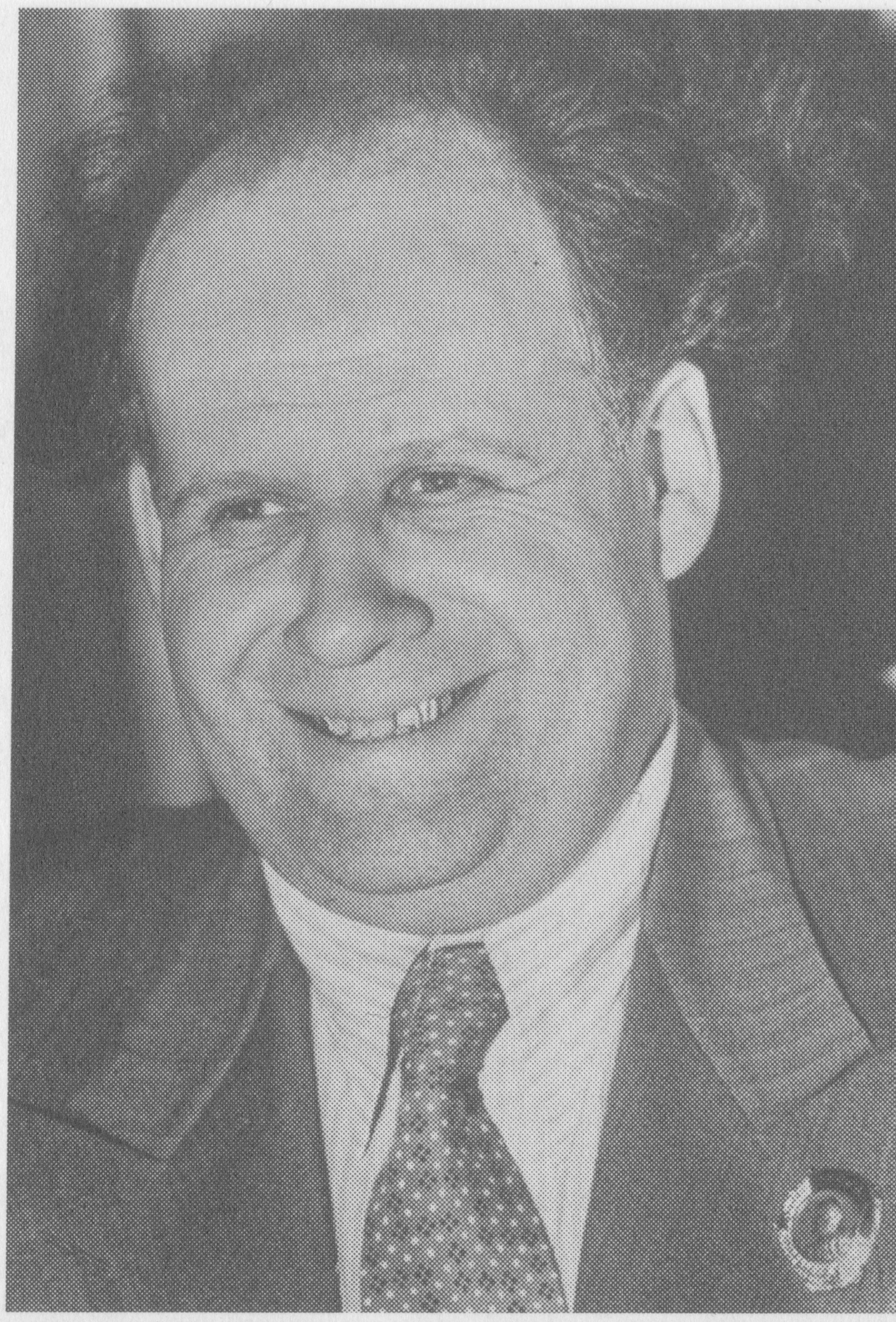




Кадры из неоконченной мексиканской эпопеи. Первая версия фильма вышла в Голливуде в 1933 году, смонтированная С. Лессером, под названием «Thunder over Mexico» («Буря над Мексикой»)



С. Эйзенштейн в возрасте 37 лет. Москва. 1935



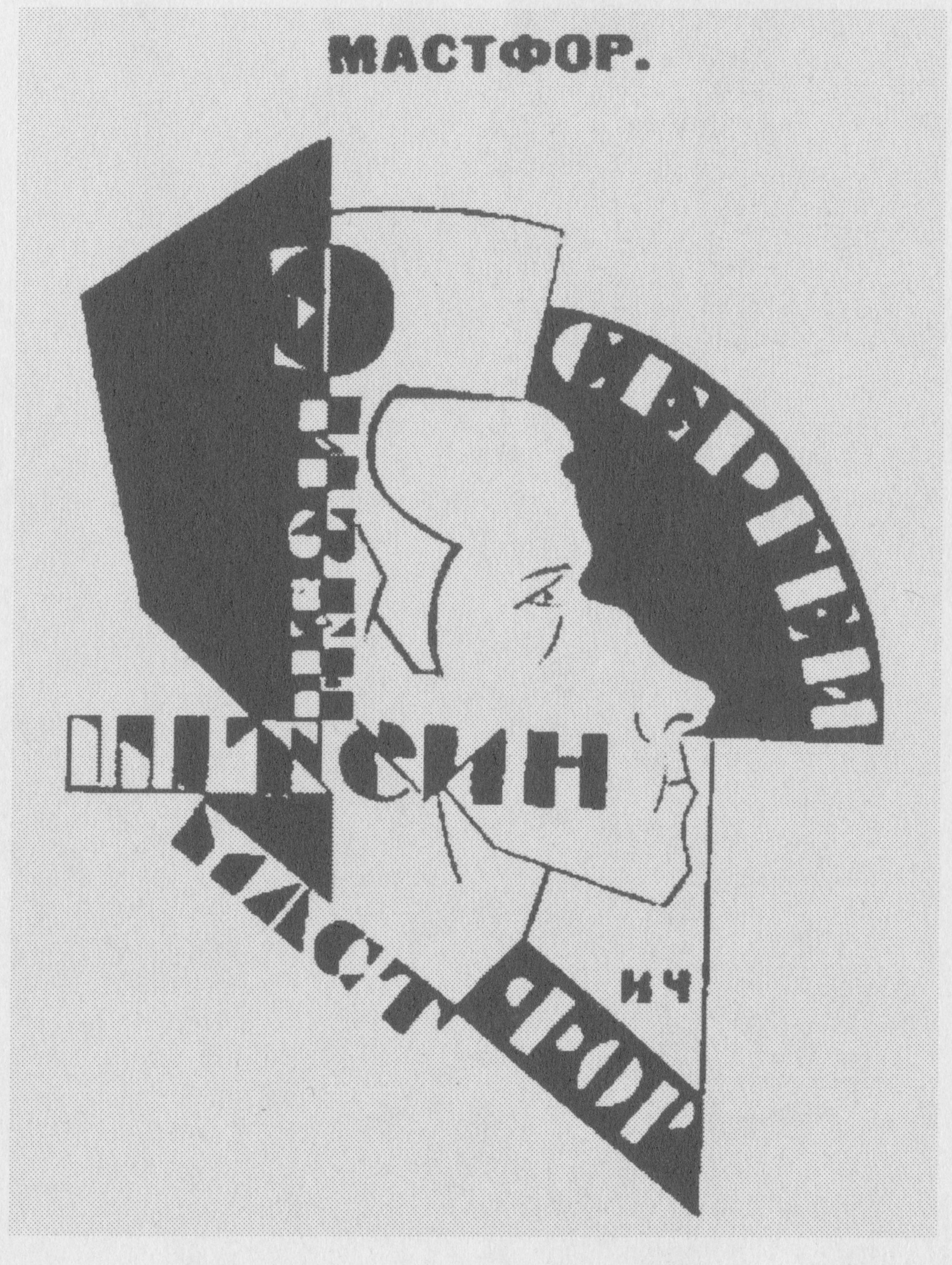
М. Бурк-Уайт. Портрет С. Эйзенштейна для журнала «Life». 1941



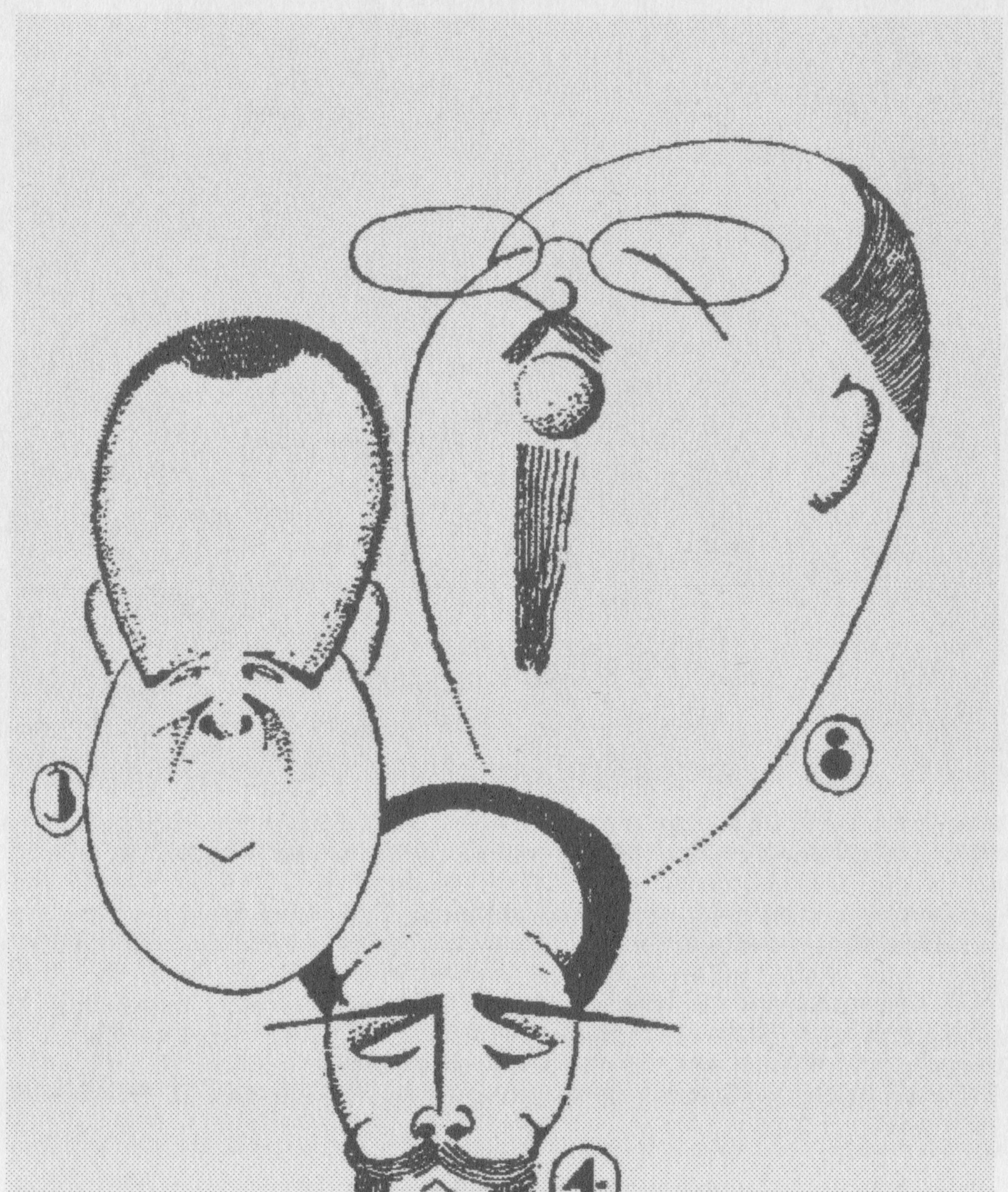
С. Эйзенштейн рядом с М. Калининым в день вручения ордена Ленина. 17 февраля 1939. Крайние справа в первом ряду — Л. Орлова и Г. Александров



С. Эйзенштейн. Автопортрет.
2 ноября 1920. Подписи знаками японской катаканы: *Ватакуси ха* («Я изобразил»), *Мосукони* («в Москве»), *Фуюни* («зимой»). В правом нижнем углу знак «Сэ» (вероятно — Сергей Эйзенштейн)



И. Чувелев. Сергей Эйзенштейн в театре «Мастфор» (Мастерская Фореггера). Рисунок из журнала «Зрелища» (1923. № 7)



Эл Гиршфельд.
Шаржи на С. Эйзенштейна, А. Луначарского и В. Немировича-Данченко. (Фрагмент). 1927

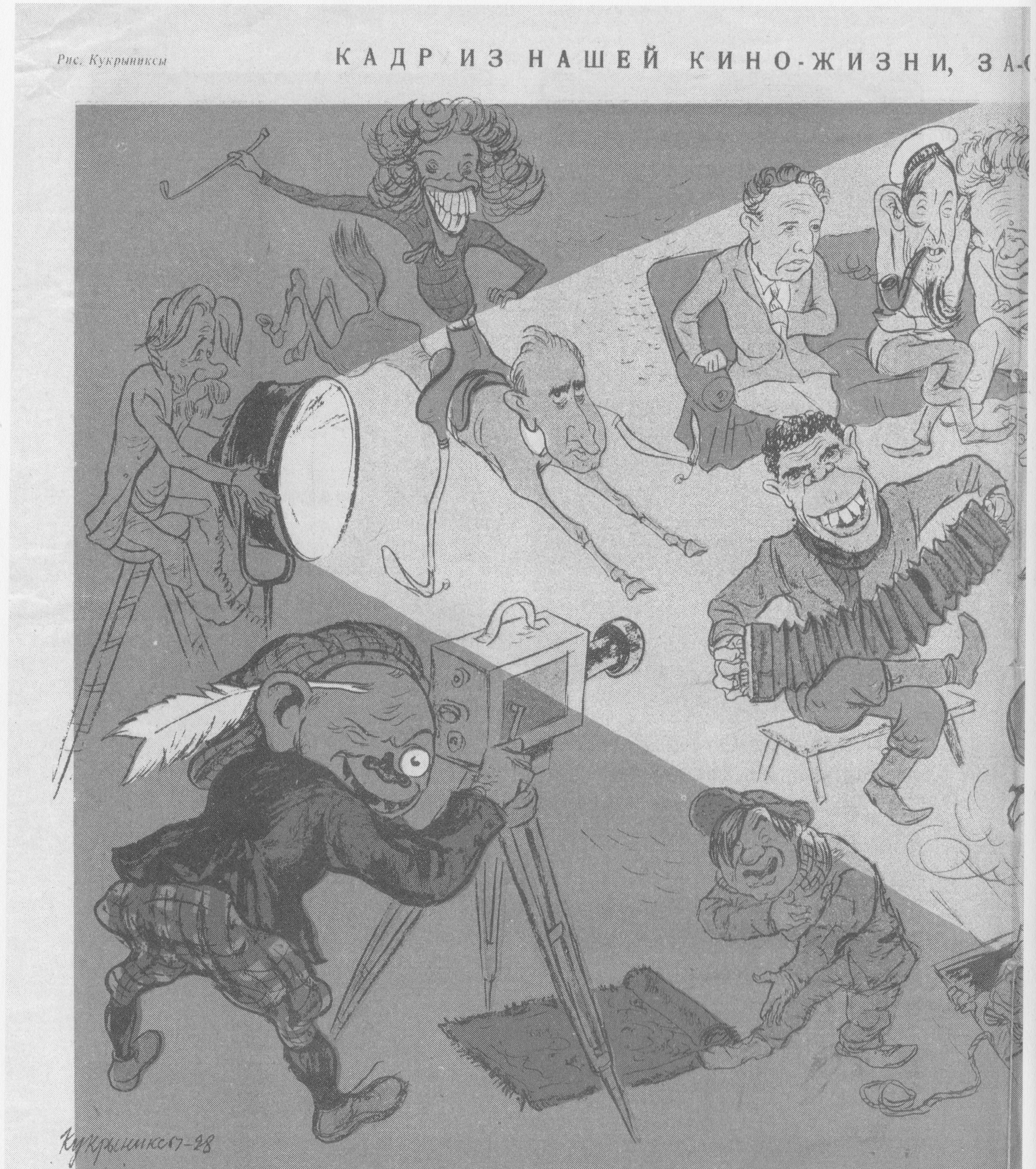


Рис. Кукрыниксы

КАДР ИЗ НАШЕЙ КИНО-ЖИЗНИ, ЗА-С

Здесь мы воспроизводим кадр из нашей кино-жизни, заснятый оператором СМЕХАЧЕМ (слева в углу у аппарата). Как и все картины, этот кадр освещен ли вывозит на себе артистку А. Хохлову. Дальше вместительный диван об'единяет следующих наших режиссеров: слева, первым сидит Я. Протазанов; он стра постановщик «Любви втроем», «Ухабов» и «Бухты смерти».

Генерал от кинематографии С. Эйзенштейн гнет свою генеральскую... виноват, «Генеральную кино-линию». Тут же и В. Пудовкин, отец «Потомк мый, что, играя в неигровую фильму, выкроил из земного шара «Одну шестую». «Девушка с коробкой» А. Стэн уже обзавелась сыном, который так и называется вежьи молодожены В. Малиновская и К. Эггерт.

В сермяжном армяке с шапкой в руках стоит И. Коваль—Самборский таким, каким он был на нашей «Земле в плену»: вероятно, теперь, снимаясь из Госвоенкино в Межрабпом, а оттуда в Совкино. Под заливчатую гармонь Н. Баталова пляшет «чарльстон рюсс» Ольга Третьякова; эта артистка жег ный артист Республики, «Коллежский регистратор» И. М. Москвин пьет пиво за столиком в ресторане. «Человек из ресторана», М. Чехов ему прислуживает. женным здесь персонажам по сценарию; конечно, сценарий им же переделанный: ведь у нас не бывает сценариев, не переделанных В. Шкловским...

Кукрыниксы. Кадр из нашей кино-жизни, заснятый оператором Смехачем. (Смехач. 1928. № 46). Среди 20 кинодеятелей присутствует и «генерал от кинематографии С. Эйзенштейн».



СНЯТЫЙ ОПЕРАТОРОМ СМЕХАЧЕМ

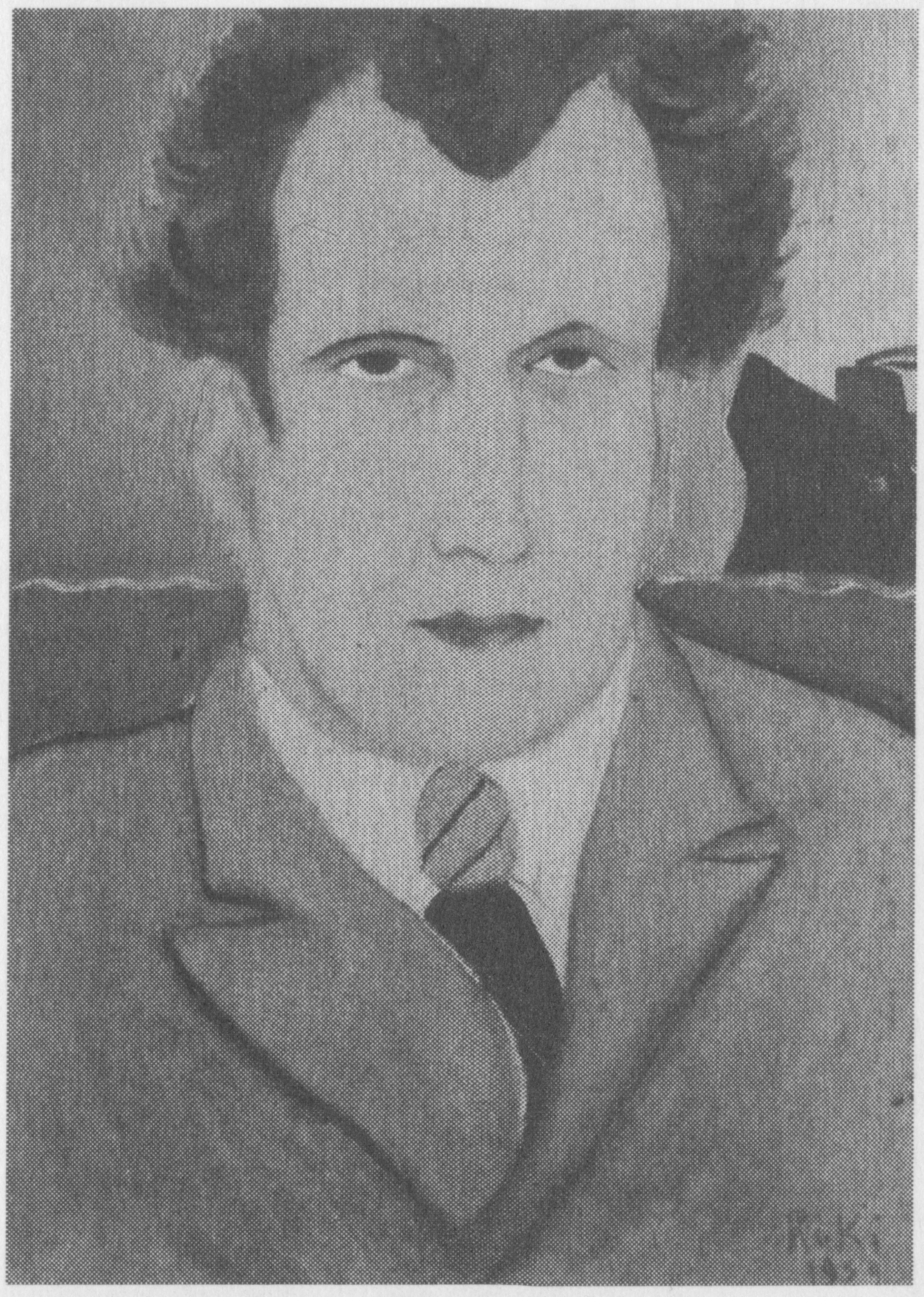
Текст В. Ардова

широких масс монополистом кино-проката—председателем Совкино т. Шведчиковым (на лесенке у прожектора). Рядом — режиссер Л. Кулешов ает, подобно губернатору из поставленной им картины «Белый Орел»: зачем было размахиваться белым платком... то бишь, орлом?... Второй—А. Роом,

ингис-хана», но отнюдь не Чингис-хан сам, вытянув ноги, отдыхает от далекой монгольской экспедиции. У дивана же стоит Дзига Вертов, тот са- Мой сын»; артистке очень не легко в этом двойном амплуа—девушка и мать. После своей «Медвежьей свадьбы» совершают поездку в автомобиле мед-

ужой земле,—в Берлине, он несколько приоделся. Народная артистка Республики М. М. Блюменталь-Тамарина с посохом в руках странствует а сохраняет в сарафане что-то от чарльстона, а в чарльстоне что-то от сарафана. Перед самым СМЕХАЧЕМ у ковра—Игорь Ильинский. Народ- А. Комаров из «Мисс Менд» взгромоздился на ресторанную крышу. И, наконец, из люка высунулся В. Шкловский; он суфлирует всем изобра-

30-летний режиссер уже имеет статус патриарха; броненосец и корова у его ног намекают как на знаменитый фильм, так и на затянувшиеся съемки колхозной эпопеи «Генеральная линия»



Кики (Алиса Прен).
Портрет Эйзенштейна. 1929.
Опубликован в журнале
«Pour Vous» (1930. 20 декабря)



Ю. Анненков. Портрет
Эйзенштейна. 1929–1930



ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на АПРЕЛЬ. ПОСПЕШИТЕ ПОДПИСКОЙ!

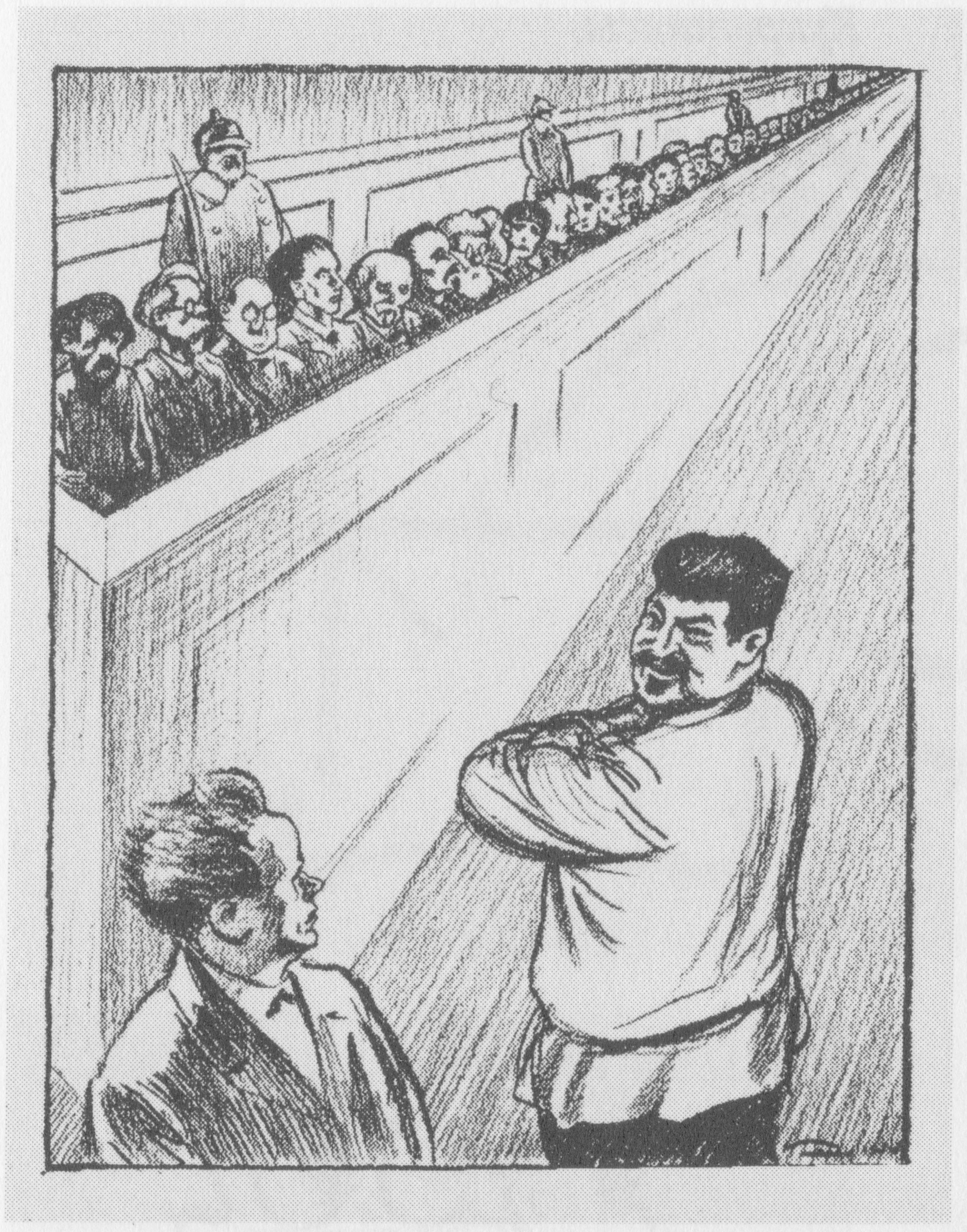
...е друзей СССР.

...недопущения
...рофсоюзов.

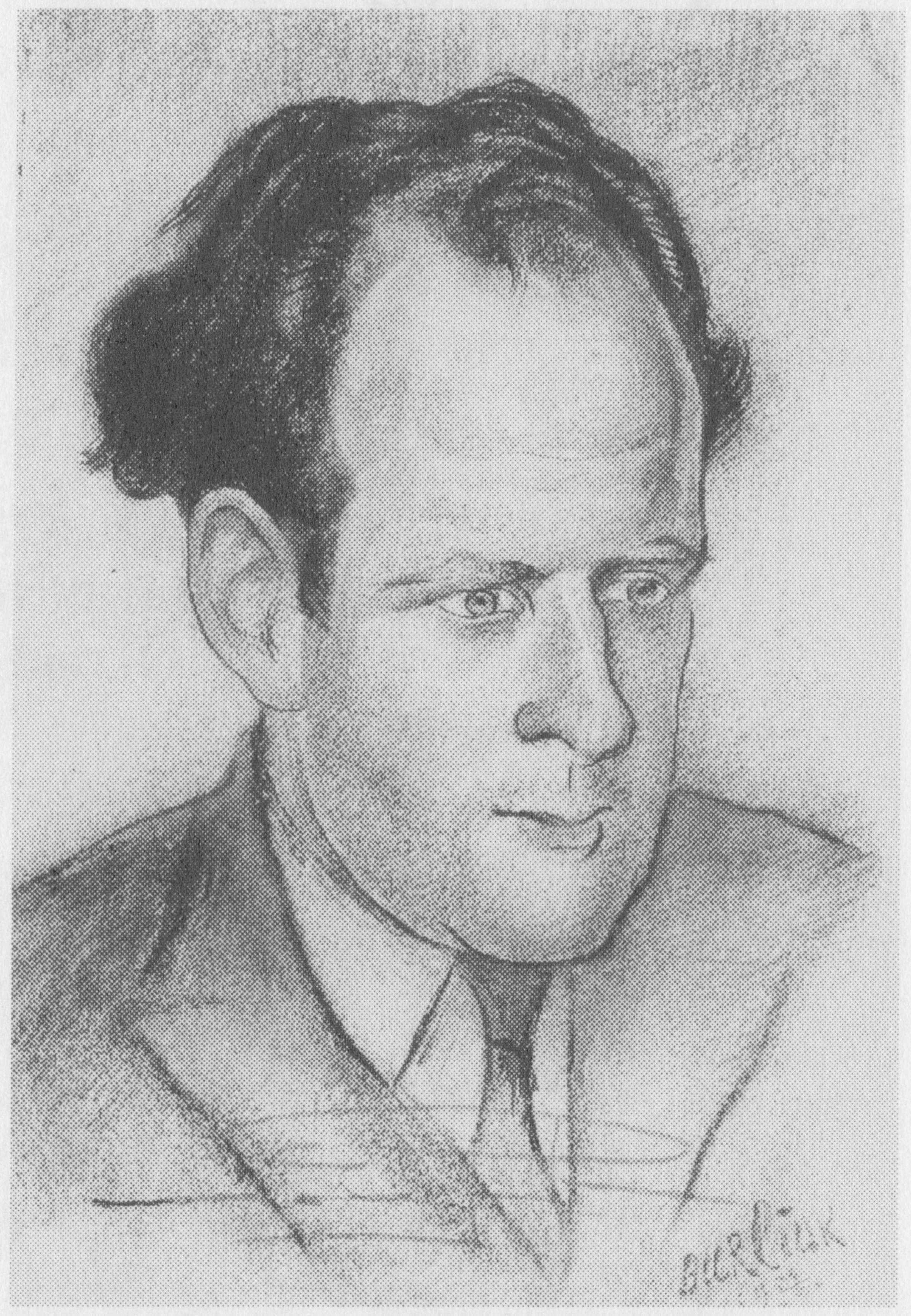
Крупная победа демократической Франции.

ДАЛЬБАНК ВОЗОБНОВЛЯЕТ СВОЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.

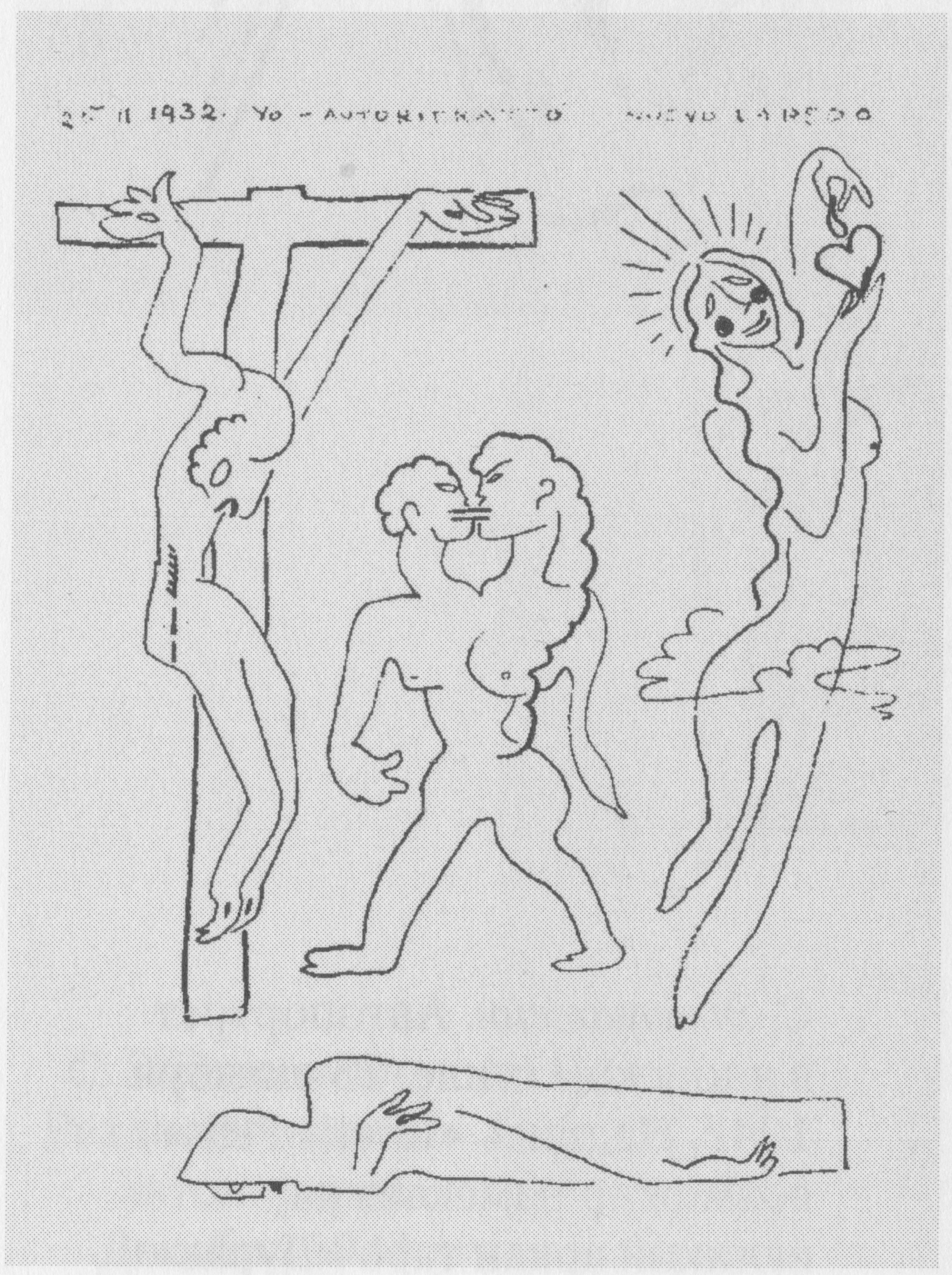
Б. Ефимов. Крупная победа
демократической Франции
(Высылка кинорежиссера
Эйзенштейна из Парижа).
Карикатура в газете «Изве-
стия» (1930. № 82. 24 марта)



Л. Йордан. Процесс Промпартии в Москве — это постановка! Карикатура для журнала «De Groene Amsterdammer» (1930. Декабрь). Реплика Сталина: «Ну, товарищ Эйзенштейн, что вы думаете о моей “генеральной линии”?». Так называемый «процесс Промпартии» — сфабрикованный судебный процесс в СССР о вредительстве в промышленности



Д. Бурлюк. Портрет Эйзенштейна. 1932



С. Эйзенштейн. Двойной автопортрет. 25 ноября 1932. Рисунок иллюстрирует размышления Эйзенштейна о бисексуальности как основе диалектического мышления



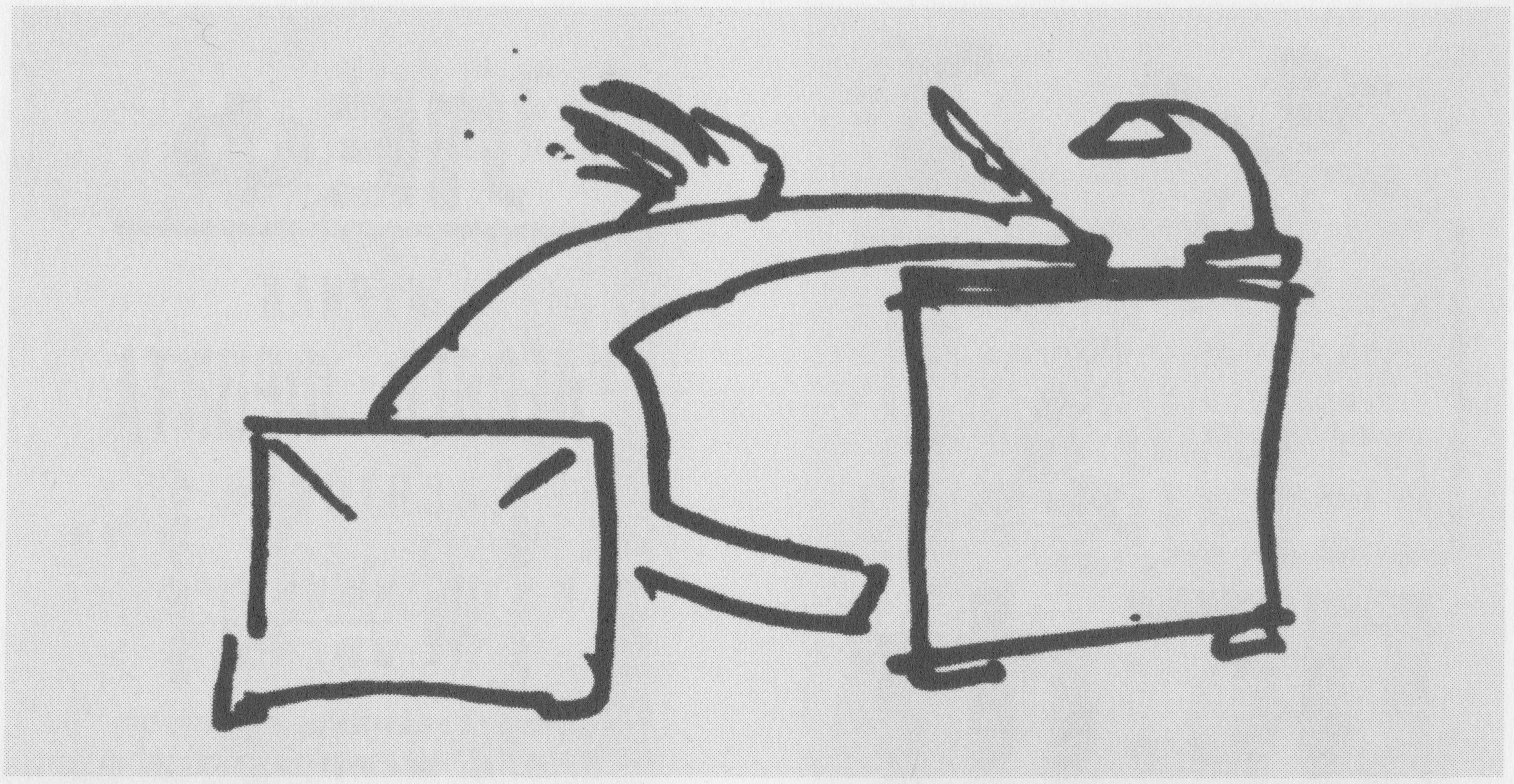
Кукрыниксы.
Шарж на Эйзенштейна.
1935–1936



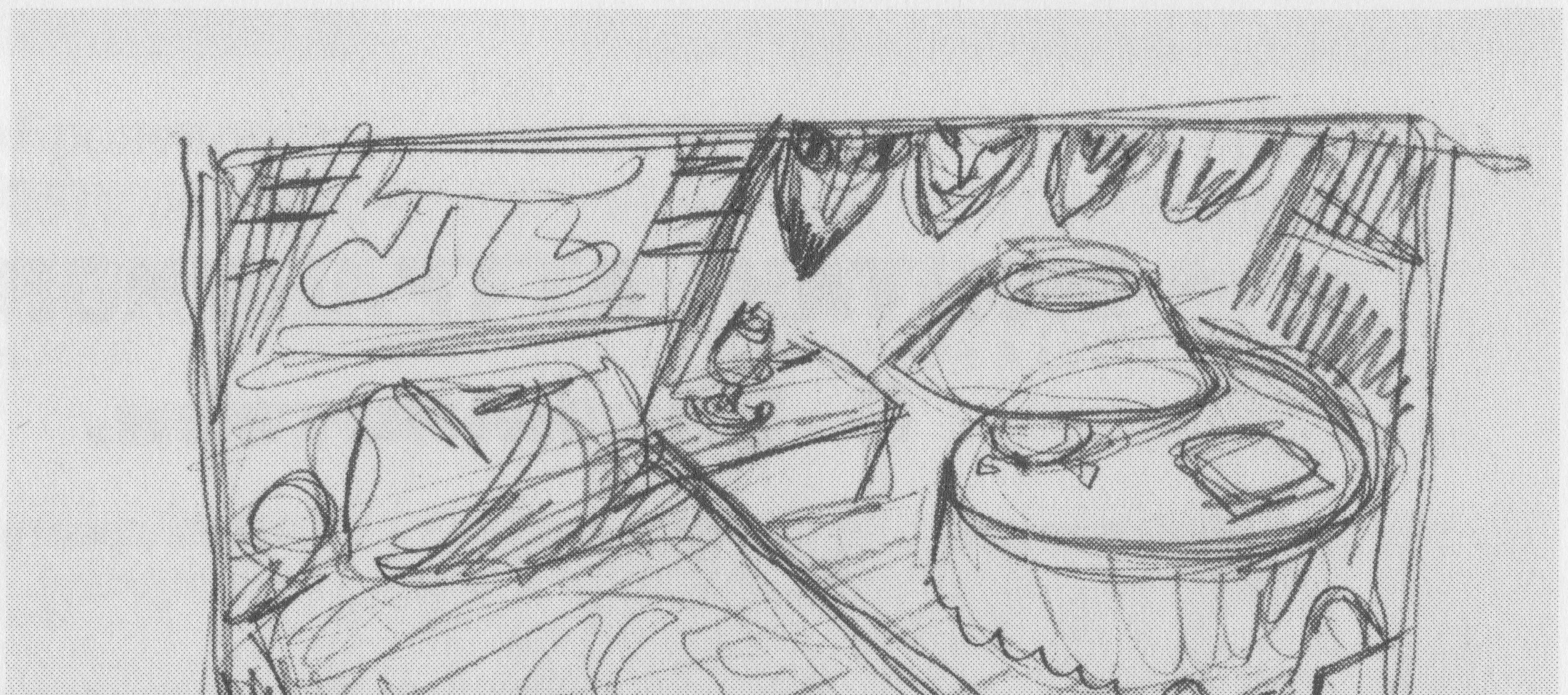
Е. Херман.
Шарж на Эйзенштейна.
Около 1937



С. Эйзенштейн. Автопортрет в японском стиле. 23 октября 1942. Надпись «Idiotis Pelis» возможно намекает на великий аркан таро «Дурак»



С. Эйзенштейн. Автопортрет. 1942



С. Эйзенштейн.
Реалистический
автопортрет.
Декабрь 1944





ЛЕФ

ЖУРНАЛ
ЛЕВОГО ФРОНТА
ИСКУССТВ

№ ИЮНЬ / ИЮЛЬ 3

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
В. В. МАЯКОВСКИЙ

МОСКВА Издательство „ЛЕФ“ 1923

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ

С. Эйзейнштейн.

(К постановке **„На всякого мудреца довольно простоты“** А. Н. Островского в Московском Пролеткульте).

1. Театральная линия Пролеткульта.

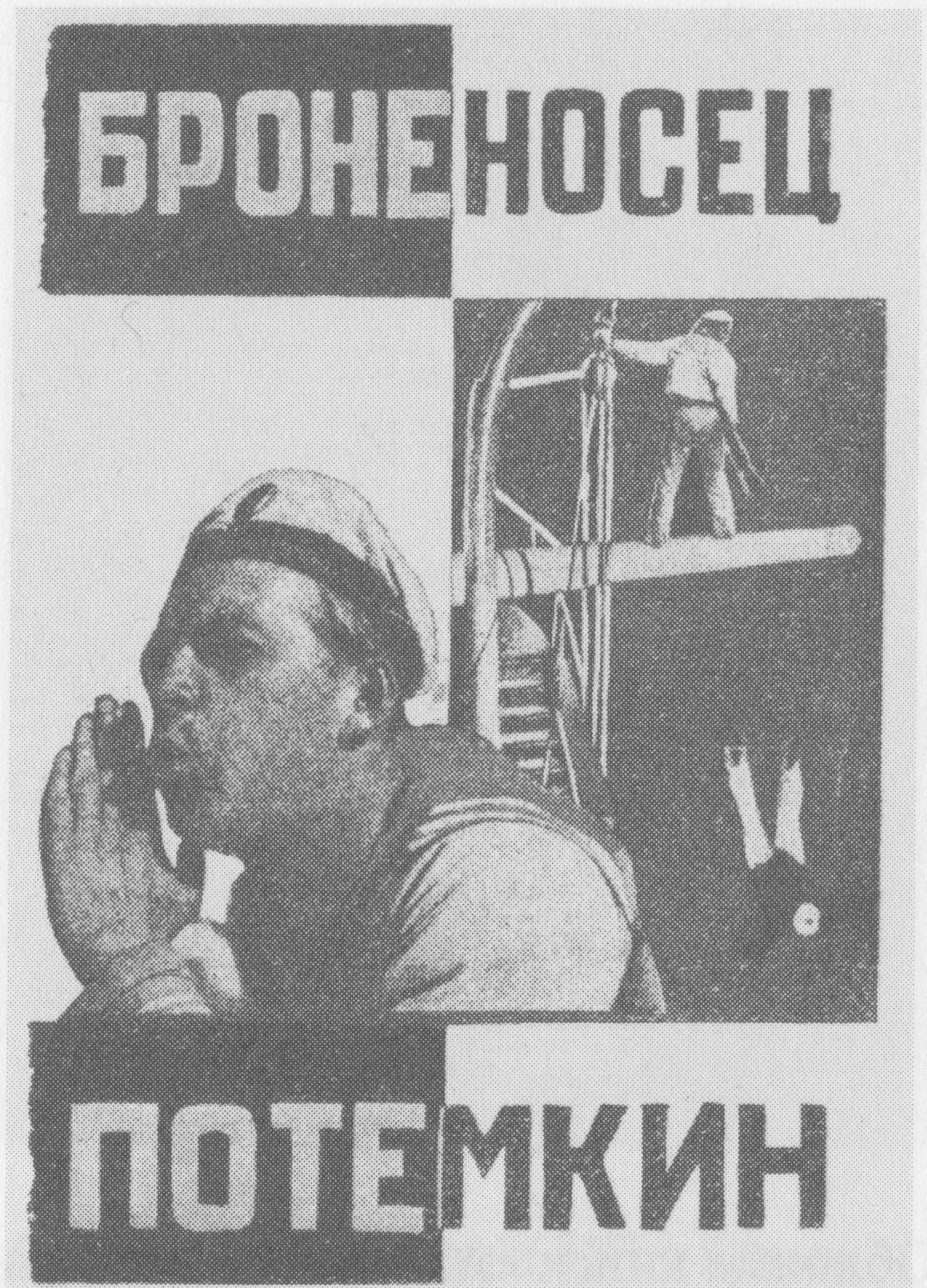
В двух словах. Театральная программа Пролеткульта не в „использовании ценностей прошлого“ или „изобретении новых форм театра“ а в упразднении самаго института театра, как такового, с заменой его показательной станцией достижений в плане **квалификации бытовой оборудованности масс.** Организация мастерских и разработка научной системы для поднятия этой квалификации—прямая задача Научного Отдела Пролеткульта в области театра.

Остальное, делаемое — под знаком „пока“; удовлетворение привходящих — не основных задач Пролеткульта. Это „пока“—по двум линиям под общим знаком революционного содержания:

1. **Изобразительно-повествовательный театр** (статический, бытовой — правое крыло: „Зори Пролеткульта“. „Лена“ и ряд недоработанных постановок того же типа — линия бывш. Рабочего театра при Ц. К. Пролеткульта),

2. **Агит. аттракционный** (динамический и эксцентрический — левое крыло)—линия, принципиально выдвинутая для работы Пере-

«Монтаж аттракционов» — первый теоретический манифест С. Эйзенштейна, опубликованный В. Маяковским в журнале «ЛЕФ» (1923. № 3. С. 70–75). Аттракционом автор называл «всякий агрессивный момент театра, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно-выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения...»



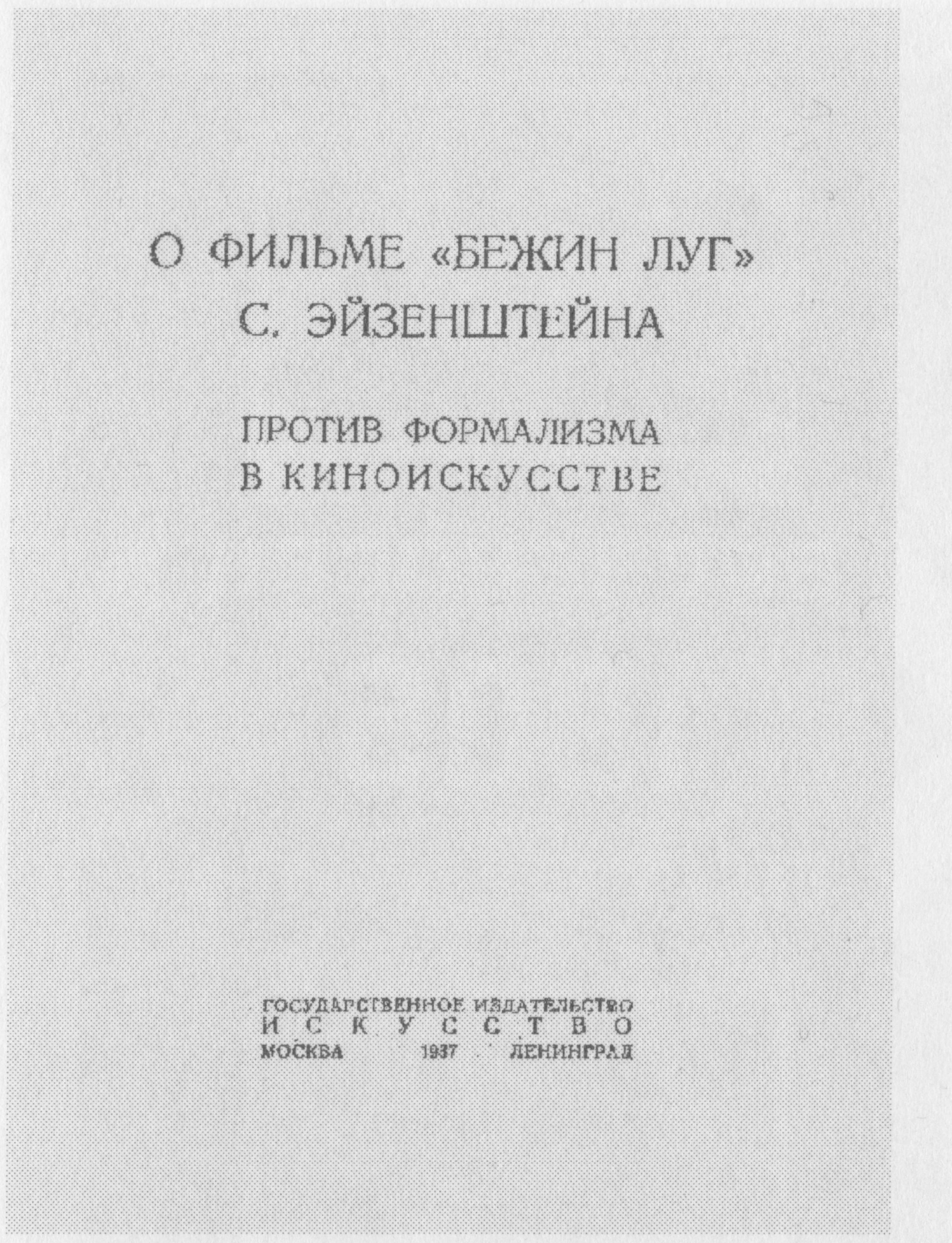
Обложка брошюры «Броненосец “Потемкин”» (Л., [1925]), содержащей либретто фильма и заметки Э. Тиссэ о технике съемки



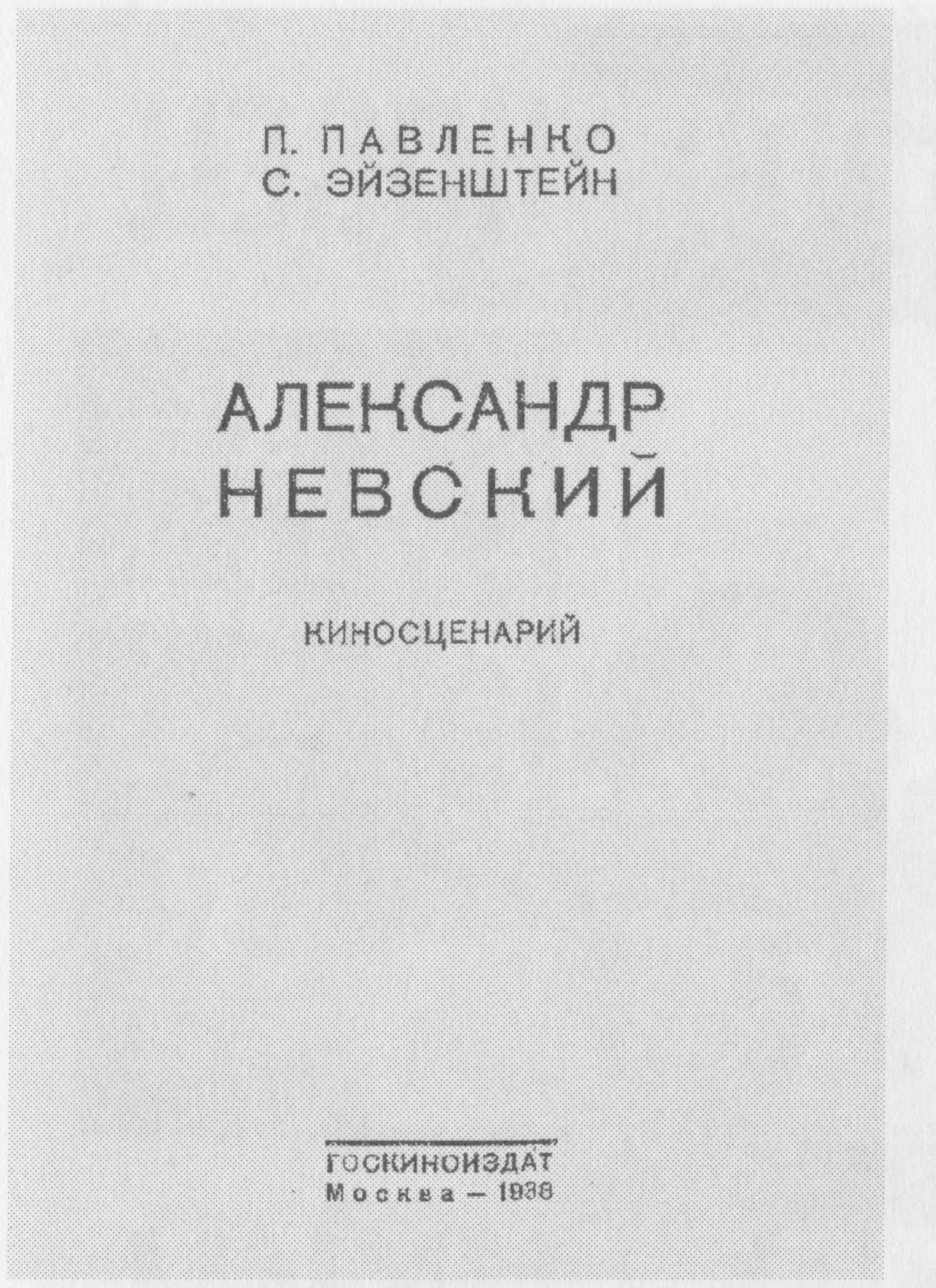
А. Родченко. Обложка брошюры «Броненосец “Потемкин”» (М., 1926), содержащей эссе С. Третьякова «1905 год»



П. Галаджев. Разворот обложки брошюры «Эйзенштейн. Броненосец “Потемкин”» (М., 1926). В издание вошли статьи В. Шкловского, Л. Кулешова и Э. Тиссэ



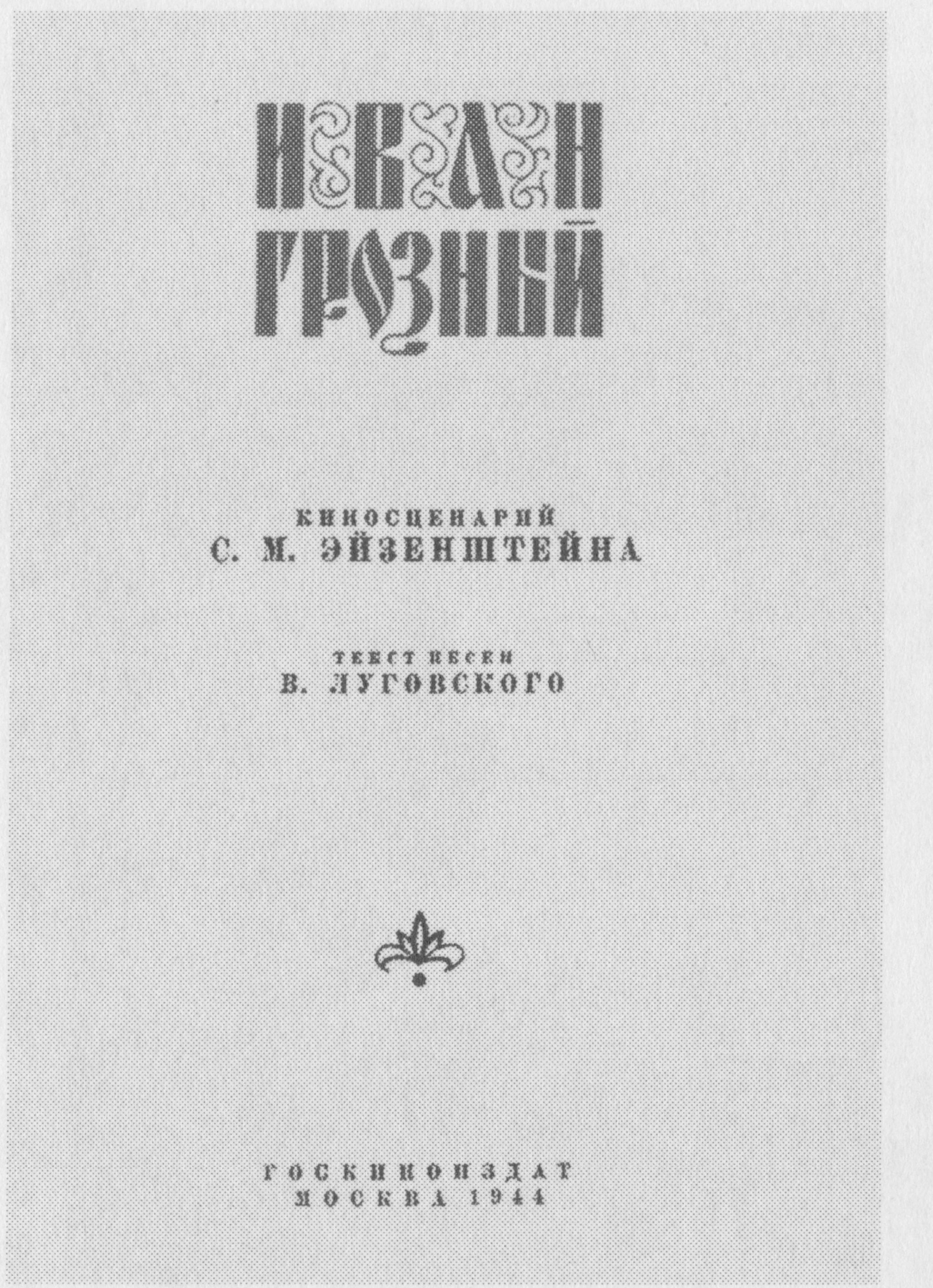
Брошюра «О фильме “Бежин луг” С. Эйзенштейна: Против формализма в киноискусстве» (М.; Л., 1937). Сборник содержит статьи С. Эйзенштейна, Б. Шумяцкого, И. Вайсфельда и Е. Вейцмана



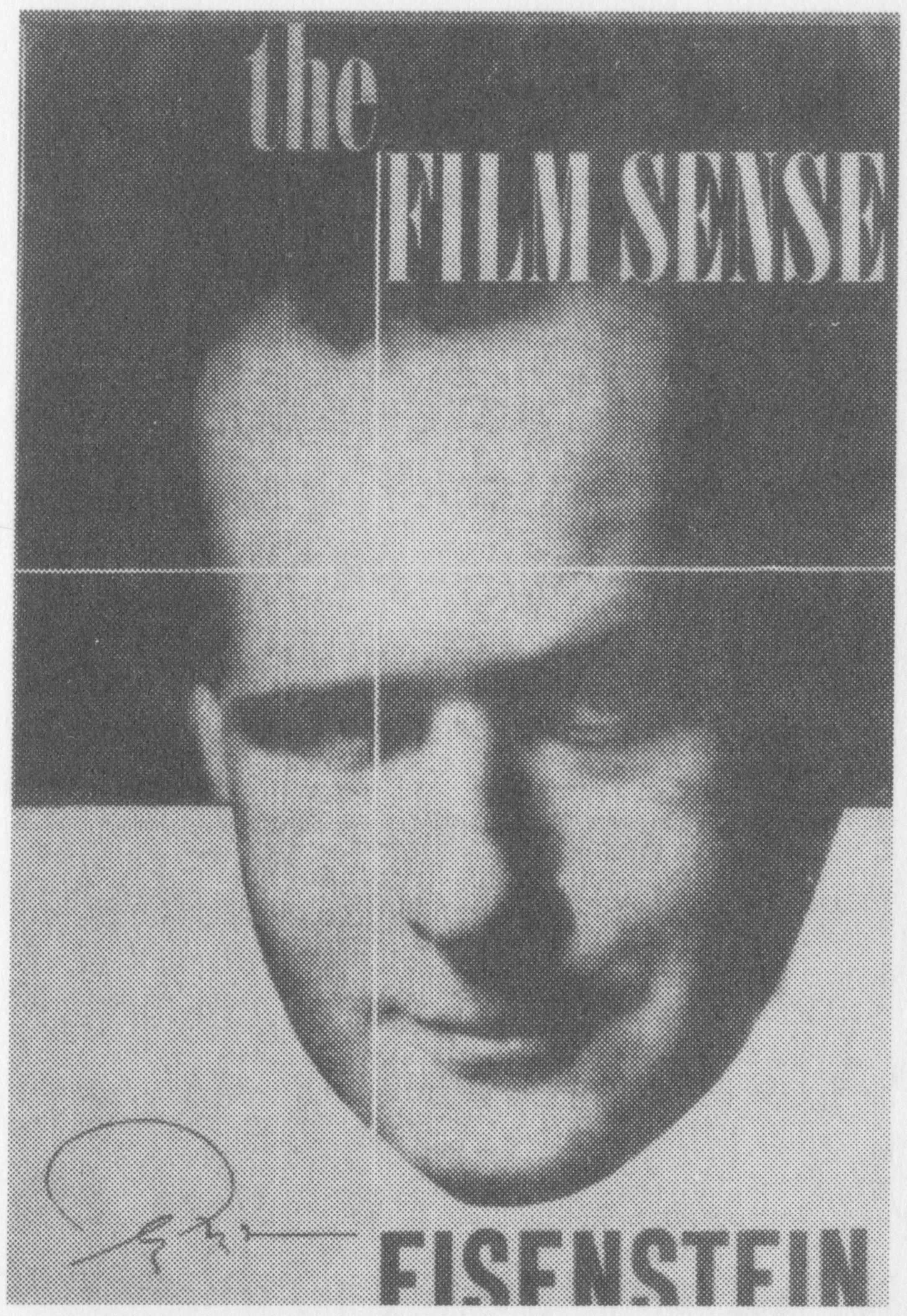
Обложка книги «Александр Невский: Киносценарий» (М., 1938). Сценарий написан совместно с литературным функционером П. Павленко. В 1941 году авторы получили за фильм Сталинскую премию



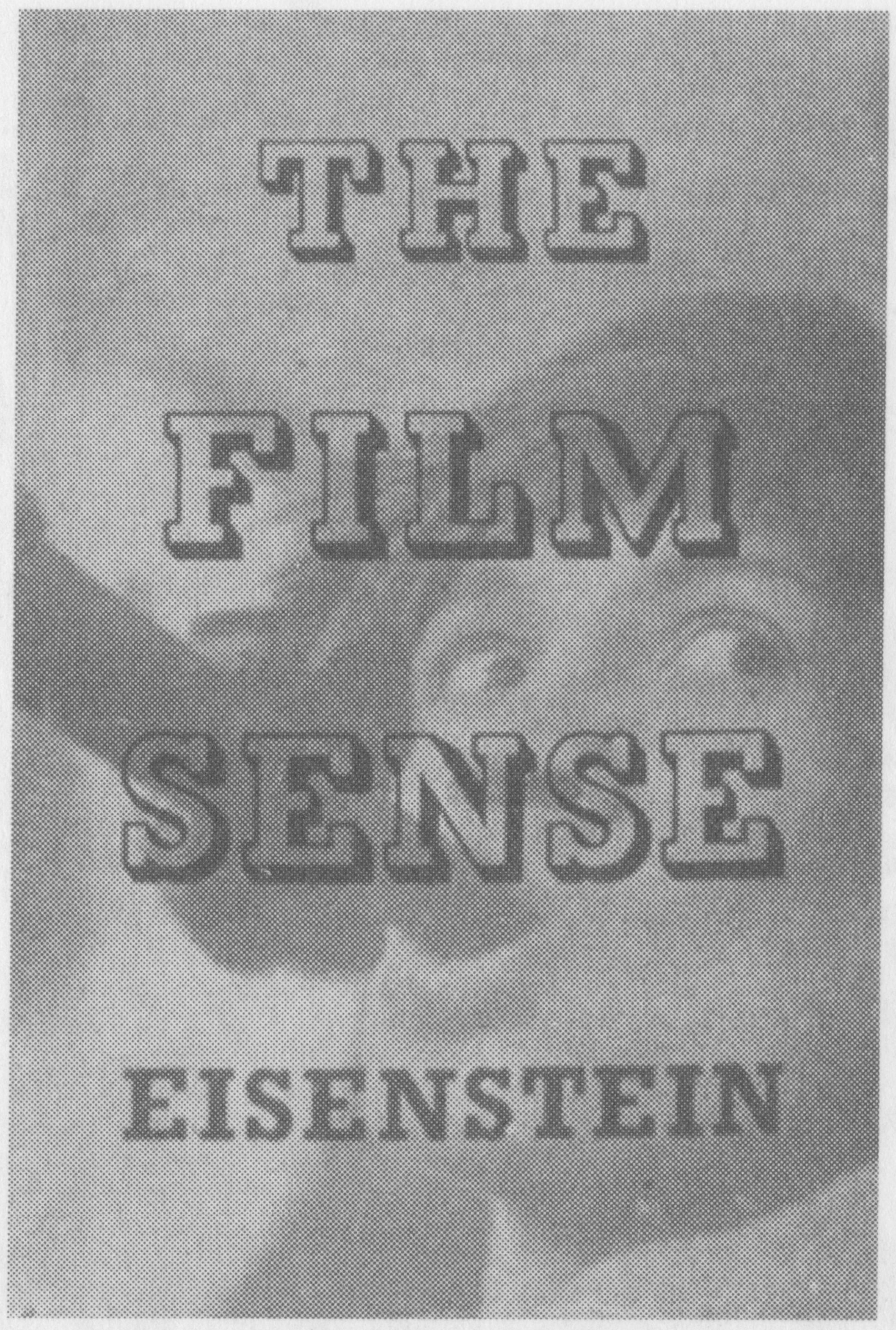
Обложка брошюры В. Вишневского «Эйзенштейн» (М., 1939). 30-страничный очерк об Эйзенштейне появился после награждения его орденом Ленина



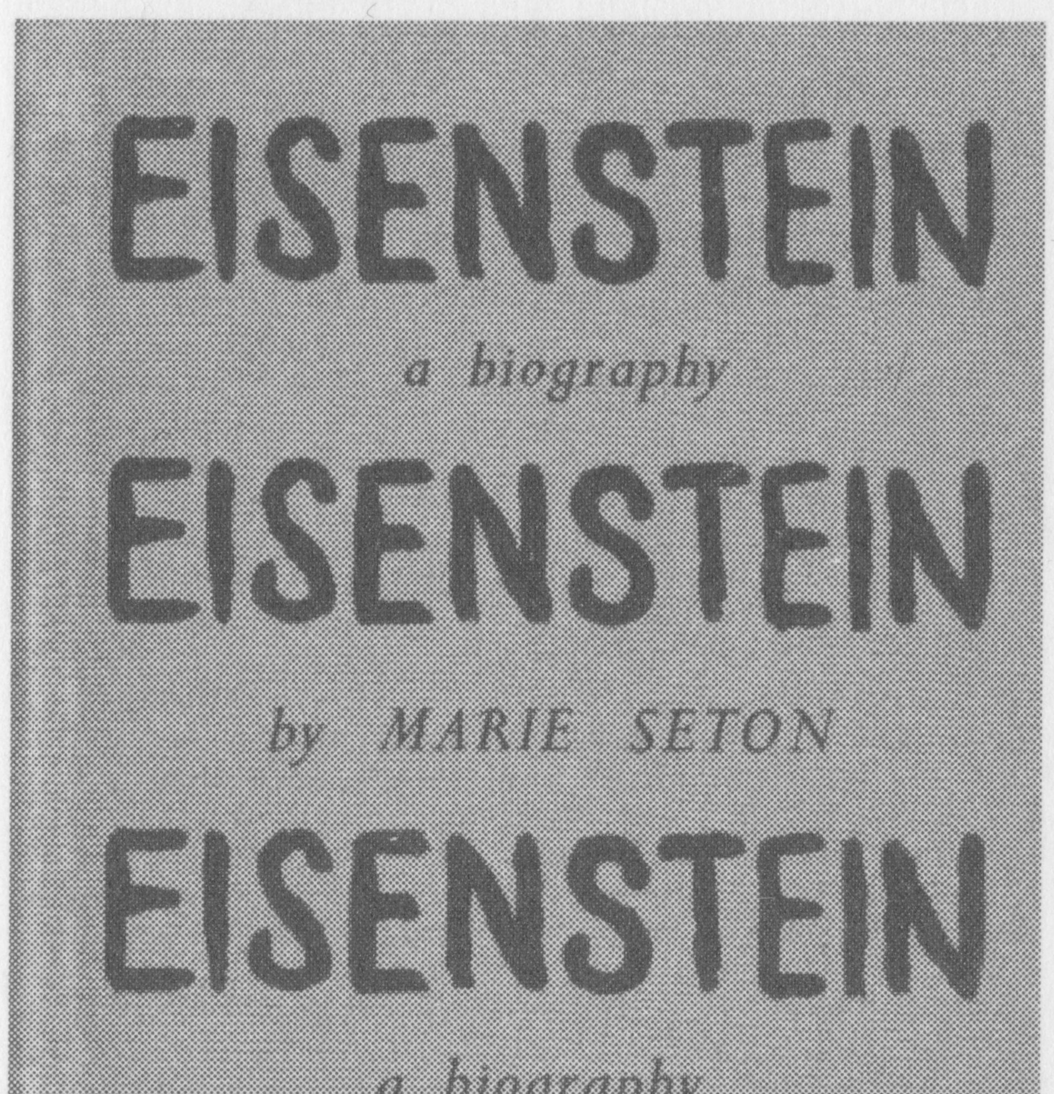
Титульный лист книги «Иван Грозный» (М., 1944). 190-страничный сценарий утверждался Комитетом по кинематографии при Совнаркоме СССР



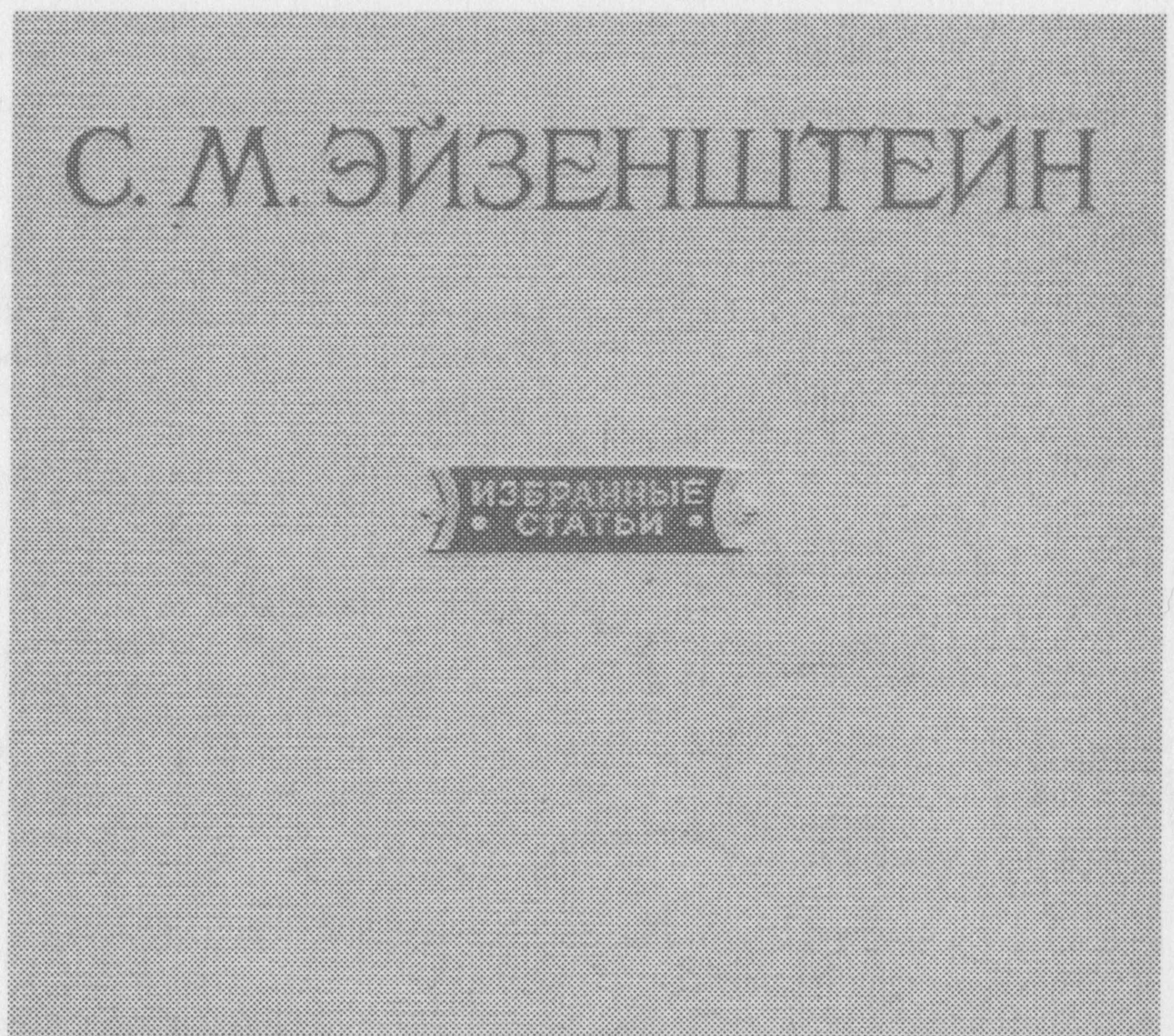
Суперобложка книги «Film Sense» (New York, 1942). Сам автор отозвался о ней так: «суперобложка такая, какую мне хотелось: абсолютно бульварная желтая с черным <...>. На ней мой лик с абсолютно непристойным взглядом и улыбкой Джоконды...»



Суперобложка английского переиздания книги «Film Sense» (London, 1943). В контексте вышеприведенного авторского описания нью-йоркской обложки, лондонская тоже приобретает соответствующие коннотации



Обложка первой биографии Эйзенштейна, написанной Мари Сетон (London, 1952)



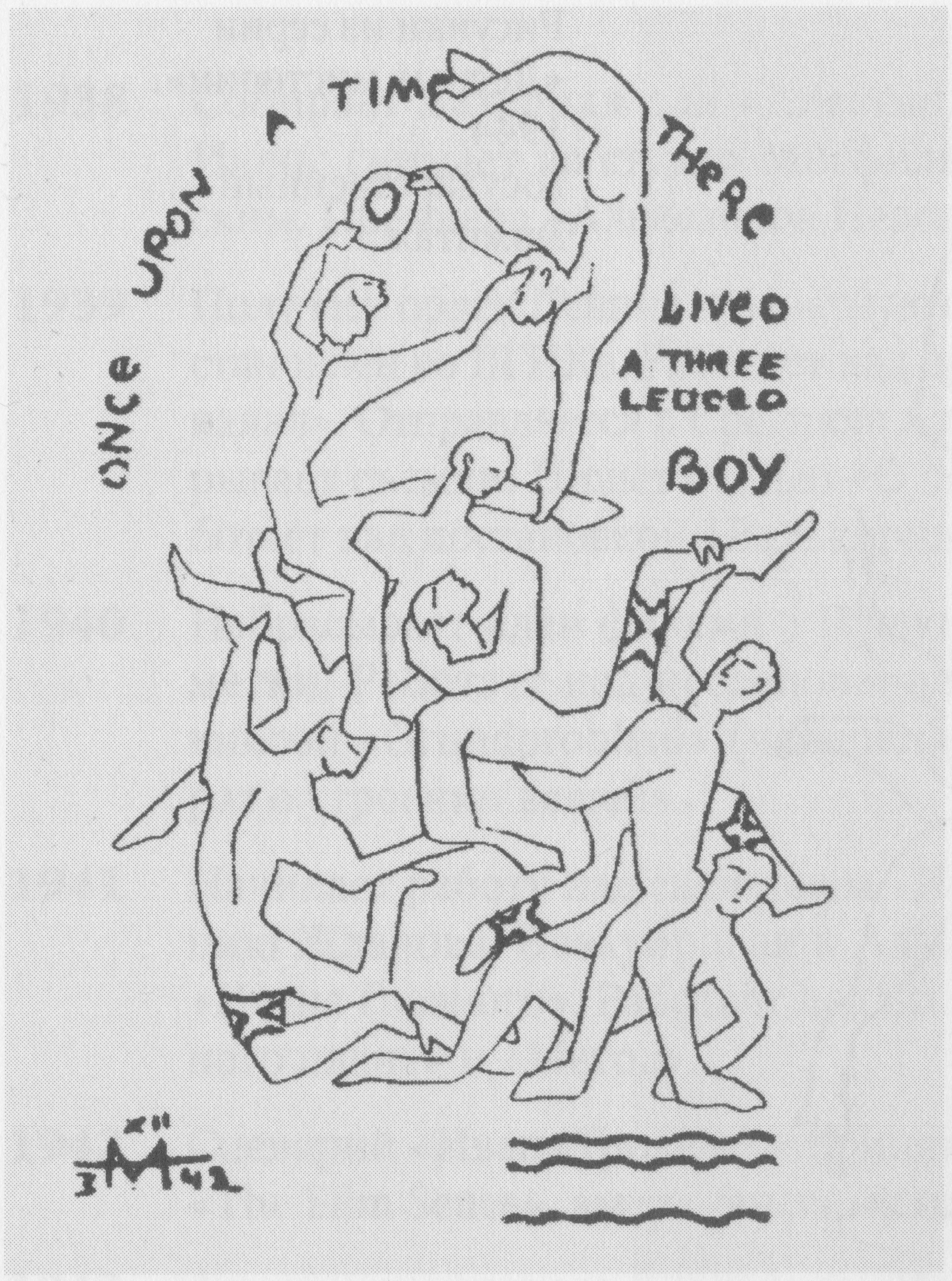
Обложка первого отечественного издания трудов С. Эйзенштейна «Избранные статьи» (М., 1956)



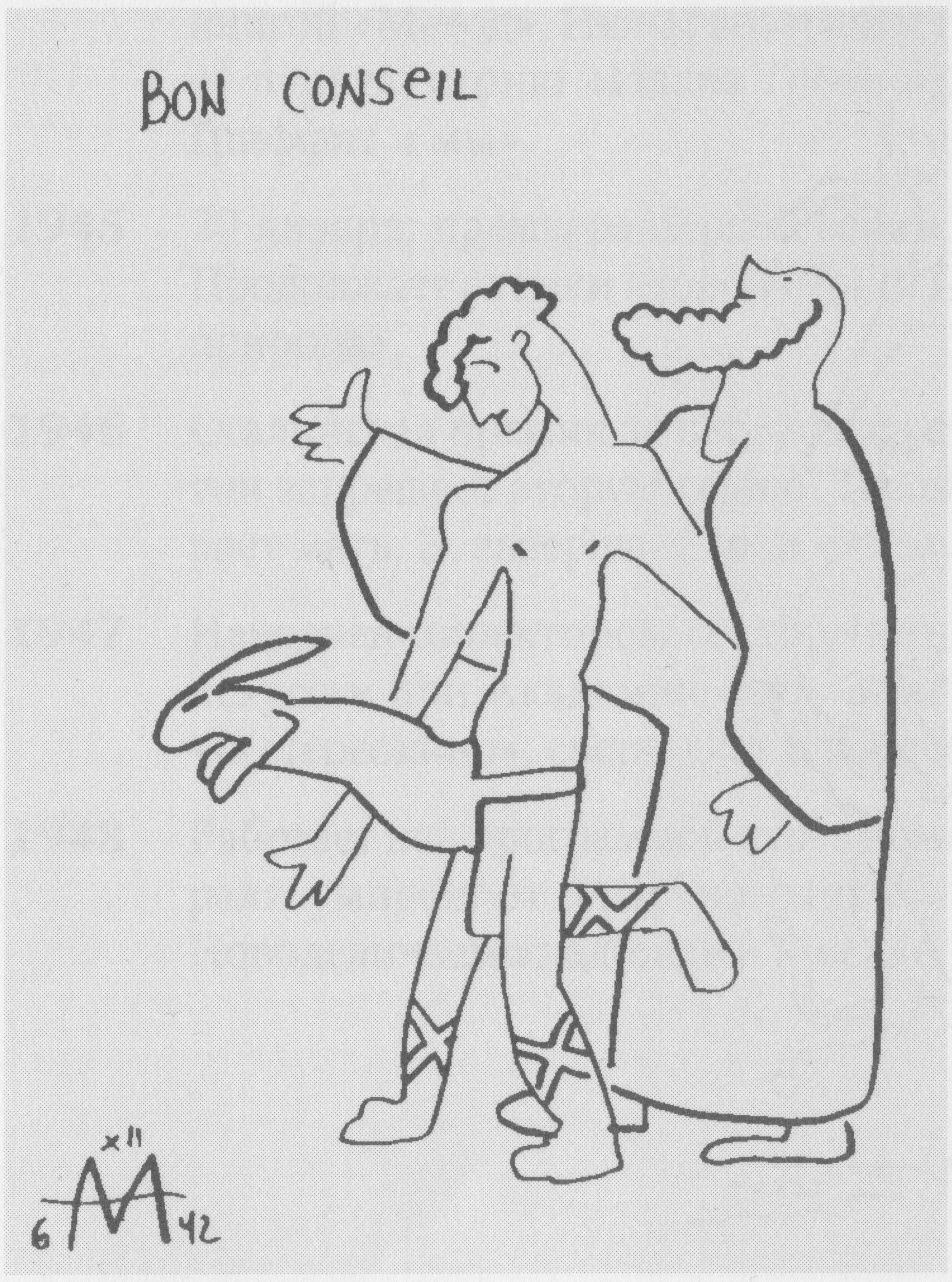
Королева Елисавета и юноша Блоунт. 18 марта 1942. Рисунок из цикла «Виндзорский замок» связан с отвергнутым эпизодом из сценария фильма «Иван Грозный». Все остальные рисунки цикла изобретательно непристойны



«Нос» Н. В. Гоголя. Около 1942.
Слова из письма Гоголя, в котором тот говорил о неистовом желании превратиться в один огромный нос, Эйзенштейн трактовал во фрейдистском ключе

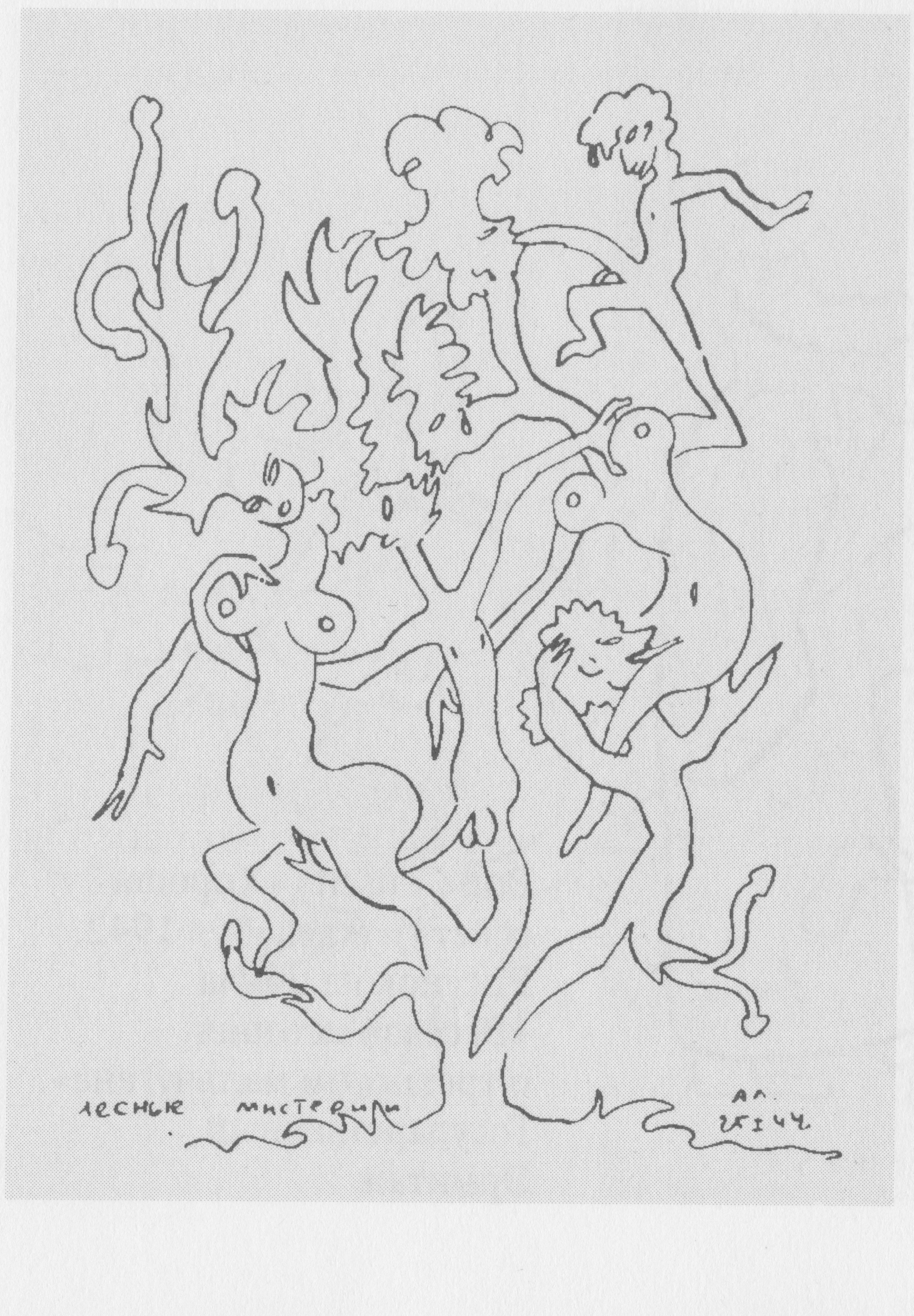


Веселая история
о трехногом мальчугане.
3 декабря 1942.
Рисунок из цикла,
тяготеющего к формату
комикса.
Государственный
Эрмитаж



Bon Conseil («Хороший
совет»). 6 декабря 1942.
Рисунок из цикла
«Веселая история
о трехногом мальчугане».
Государственный
Эрмитаж





Рисунки из серии «Лесные мистерии». 1944. Государственный Эрмитаж

1938 Собирает материал для «Александра Невского» в Новгороде. Июнь: снимает на студии Мосфильм и под Переславлем-Залесским. Премьера «Александра Невского».

1939 Получает орден Ленина и почетную степень доктора искусств. Восстановлен во ВГИКе. Работает над проектом фильма «Ферганский канал». Отправляется в Среднюю Азию для пробных съемок. Прерывает съемки. Пишет статью «О строении вещей». Декабрь: работает над постановкой «Валькирии» в Большом театре.

1940 Набрасывает план фильма о Пушкине. Начинает мемуарные заметки. Работает над исследованием «Вертикальный монтаж», книгой «Grundproblem» (черновиком «Метода»), статьей «Еще раз о строении вещей».

1941 Начинает работу над сценарием «Ивана Грозного» по предложению Жданова. Эвакуирован в Алма-Ату. Заканчивает сценарий «Ивана Грозного». Работает над исследованиями «История крупного плана» и «Метод».

1942 Сценарий «Ивана Грозного» принят. Пишет предисловие к книге «The Film Sense», американскому изданию своих статей.

1943 Апрель: приступает к съемкам «Ивана Грозного». Работает над книгой «Метод». Июнь: возвращается в Москву. Завершает и сдает первую серию «Ивана Грозного». Пишет статью «Диккенс, Гриффит и мы».

1945 20 января: премьера первой серии «Ивана Грозного» в Москве. Продолжает съемки второй серии. Пишет книгу «Неравнодушная природа».

1946 Сталинская премия за первую серию «Ивана Грозного». ЦК партии запрещает вторую серию. Тяжелый инфаркт; больница. Умирает мать. Э. завершает свои «Мемуары».

1947 Назначен директором сектора кино нового Института истории искусств при Академии наук. Заканчивает книгу «Пафос», эссе «О стереокино», составляет план исследования по истории кино.

1948 Работает над программой курса композиции кинофильма. 11 февраля: умирает от сердечного приступа. 13 февраля: похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Список работ Эйзенштейна

Фильмография

Дневник Глумова, *1923*
Стачка, *1925*
Броненосец «Потемкин», *1925*
Октябрь, *1928*
Старое и новое (Генеральная линия), *1929*
Frauennot — Frauengluck (Женское горе — женское счастье), *1930* (Швейцария; в соавторстве)
Romance Sentimentale (Сентиментальный романс), *1930* (Франция; в соавторстве)
Землетрясение в Оахаке, *1931*
Que viva Mexico!, *1932* (незакончен; смонтирован Солом Лессером в 1933; Мари Сетон и Полом Барнфордом в 1939; Джеем Лейдой в 1957; Григорием Александровым в 1977)
Бежин луг (первый вариант, прерван, утрачен), *1935*
Бежин луг (второй вариант, прерван, утрачен), *1936*
Александр Невский, *1938*
Иван Грозный (первая серия, *1945*; вторая серия запрещена, показана в *1958*; третья серия незакончена)

Театральные работы

Мексиканец, *1921* (декорации; костюмы совместно с Леонидом Никитиным)
Над обрывом, *1921* (декорации и костюмы совместно с Леонидом Никитиным)
Хорошее отношение к лошадям, *1921* (костюмы)
Зори Пролеткульта, *1921* (декорации)
Лена, *1921* (декорации и костюмы совместно с Леонидом Никитиным)
Воровка детей, *1922* (костюмы)
Макбет, *1922* (костюмы)
Мудрец, *1923* (постановка, декорации, костюмы)
Слышишь, Москва?, *1923* (постановка, декорации, костюмы)
Противогазы, *1924* (постановка, декорации, костюмы)
Москва-2, *1934* (прервана)
Валькирия, *1939* (постановка, эскизы к декорациям)

Неосуществленные сценарии

Базар похоти, *1925*
Золото Зуттера, *1931*

Американская трагедия, *1931*
МММ, *1933*

Заметки к сценариям

Стеклянный дом, *1926–30*
Капитал, *1928–29*
Москва, *1933*
Большой Ферганский канал, *1939*
Любовь поэта, *1940*

Замыслы фильмов

Конармия, *1924*
Беня Крик, *1925*
Джунго, *1926*
Путь в Буэнос-Айрес, *1929*
Человек из мрака, *1929* (позднее Гибель богов, *1930–32*)
Жизнь Эмиля Золя, *1930*
Черное величество, *1930–31*
Черный консул, *1932*
Пятилетка, *1932*
Фильм о Персии, *1933*
Условия человеческого существования, *1934*
Мы, русский народ, *1937*
Испания, *1937*
Арап Петра Великого, *1937*
Слово о полку Игореве, *1937*
Перекоп, *1938*
Мадмуазель Фифи, *1939*
Джордано Бруно, *1940*
Фильм о чуме, *1940*
Фильм о Лоуренсе Аравийском, *1940*
Дело Бейлиса, *1940–41*
Мир наизнанку, *1945*

Театральные замыслы (эскизы декораций, адаптации пьес)

Кот в Сапогах (Людвига Тика), *1921–22*
Золотой горшок (по Э.Т.А. Гофману), *1922*
Мастер Мартин-бочар (по Э.Т.А. Гофману), *1922*
Подвязка Коломбины (с Сергеем Юткевичем), *1922*
Дом, где разбиваются сердца (Бернарда Шоу), *1922*
Сказки Гофмана (Жака Оффенбаха), *1922–23*
Война и мир (опера Сергея Прокофьева), *1943*
Кармен (балет), *1946*

Библиография текстов Эйзенштейна

Библиография работ Эйзенштейна, опубликованных на русском языке // *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв.: В 6 т. М., *1964*. Т. 1. С. 591–606.

Забродин В. С.М. Эйзенштейн. Библиография публикаций на русском языке // Киноведческие записки. *1997/98*. № 36/37. С. 345–397.

Забродин В. Новые публикации С.М. Эйзенштейна на русском языке // Киноведческие записки. *2000*. № 46. С. 208–218.

Архив Эйзенштейна. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства), Москва. Четыре цифры в сносках к цитатам отсылают к местонахождению документа. 1: фонд; 2: опись; 3: единица хранения; 4: лист (страница).

Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, *1964–71*.

Мемуары / под ред. Н. Клеймана и В. Коршуновой. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, *1997*.

Метод. Т. 1: Grundproblem / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, *2002*.

Метод. Т. 2: Тайны мастеров / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, *2002*.

Монтаж / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Музей кино, *2000*.

Неравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино / сост., предисл. и коммент. Н.Клеймана. М.: Музей кино; Эйзенштейн-Центр, *2004*.

Неравнодушная природа. Т. 2: О строении вещей / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, *2006*.

Указатель имен

Абе, Джеймс (1883–1973) — американский фотограф, получил известность благодаря своим фотографиям звезд театра и кино, сделанными в Нью-Йорке, Париже и Лондоне в 1920–30-е годы 136

Абрикосов, Андрей (1906–1973) — советский актер театра и кино, сыграл в «Александре Невском» (Гаврило) и «Иване Грозном» (Колычов) 300

Авербах, Леопольд (1903–1938) — советский литературный критик, арестован и расстрелян 281

Аверченко, Аркадий (1881–1925) — русский писатель-юморист, с 1908 по 1917 год редактор журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». Умер в эмиграции 31, 37

Авраамов, Арсений (1886–1944) — советский композитор-авангардист 80

Агаджанова (Шутко), Нина (1889–1974) — советский кинодеятель, автор сценария «1905 года» («Броненосец "Потемкин"») 96, 97, 99

Адлер, Альфред (1870–1937) — австрийский врач и психоаналитик 76

Айзекс, Джекоб (Джек) (1896–1973) — английский ученый, историк театра, преподаватель Лондонского Королевского колледжа, возглавлял вместе с А. Монтегю Лондонское кинематографическое общество 154, 155, 161

Аксенов, Иван (1884–1935) — советский поэт, переводчик, ректор Высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) Мейерхольда 26, 53, 55–57, 71, 91, 244

Алейников, Моисей (1885–1964) — русский кинопродюсер, в 1920-е годы исполнительный директор московской киностудии Межрабпром 112, 113

Александров (Мормоненко), Григорий (1903–1984) — советский кинорежиссер, актер, соавтор и ассистент Эйзенштейна 65, 69–70, 72, 76, 84–85, 94, 97, 98, 100–102, 118, 121, 123, 131, 149, 151, 153–154, 161, 164, 170, 174, 175, 179, 195, 196, 199, 205–206, 209, 211, 217, 224, 231, 233, 243, 248, 261–263, 289, 332, 338, 339, 349

Александров, Василий (Дуглас) (1925–1978) — сын Григория Александрова от первого брака 98

Алленди, Рене (1889–1942) — французский психиатр и психоаналитик, переводчик и эссеист 166, 167

Аллилуева, Надежда (1901–1932) — жена Сталина 231

Алпатов, Михаил (1903–1986) — советский историк искусства 346

Алперс, Борис (1894–1975) — советский критик и историк театра 150

Альварес дель Вальо, Хулио (1891–1975) — испанский дипломат, посол в Мексике 196, 198

Амати, Николо (1596–1684) — итальянский скрипичный мастер 45

Андреев, Леонид (1871–1919) — русский писатель, умер в эмиграции 82

Андреева, Мария (1868–1953) — актриса МХАТа, многолетняя спутница Максима Горького 106

Андриевский, Александр (1899–1983) — советский кинорежиссер, студент Эйзенштейна 296

Анненский, Исидор (1906–1977) — советский кинорежиссер, студент Эйзенштейна 296

Антокольский, Марк (1843–1902) — русский скульптор 320

Антон, Карл (1898–1979) — немецкий кинорежиссер 242

Антонов, Александр (1898–1962) — советский киноактер, играл в театральных постановках Эйзенштейна, в «Стачке» и «Броненосце "Потемкин"»; в начале 1920-х годов ассистент Эйзенштейна 65, 75, 100

Антонов-Овсеенко, Владимир (1884–1938) — большевик, руководитель Октябрьского восстания, военачальник и дипломат; арестован и расстрелян 119

Аполлинер, Гийом (1880–1918) — французский поэт 181

Аппиа, Адольф (1862–1928) — швейцарский театральный художник; его трехмерные декорации и использование динамического и цветового освещения в контрапункте с музыкой оказали сильное влияние на театральное искусство XX века 58

Арватов, Борис (1896–1940) — советский историк искусства, теоретик производственного искусства 47, 50, 63–64, 71, 77, 79, 93

Аренский, Антон (1861–1906) — русский композитор и педагог 38

Аренский, Павел (1887–1941) — русский поэт и мистик, сын Антона Аренского 38–43, 45–46, 51–52, 64

Аржанов, Петр (1901–1978) — советский актер театра и кино, сыграл в «Бежином луге» 277

Арнхейм, Рудольф (1904–2007) — немецкий кинокритик и психолог 131

Аросеев, Александр (1890–1938) — советский чиновник и дипломат, глава Общества культурных связей с зарубежными странами (1934–1937), жертва сталинских репрессий 270

Арто, Антонен (1896–1948) — французский драматург, поэт, актер и теоретик театра, близкий к сюрреализму 166

Арцыбашев, Михаил (1878–1927) — русский писатель 25

Асафьев, Борис (1884–1948) — советский композитор и музыковед 346

Аташева (Фогельман), Пера (1900–1965) — советская журналистка, жена Эйзенштейна 133, 134, 147, 162–164, 173–176, 178–179, 181, 200–202, 214, 226, 240, 248, 251, 264–265, 271–272, 288, 308, 330, 349

Аткинсон, Брукс (1894–1984) — театральный критик «The New York Times», обладатель Пулитцеровской премии (1947) за серию статей, написанных в Москве в 1945 году 339

Афиногенов, Александр (1904–1941) — советский драматург 250, 256, 278, 289

Афросимов, Павел — русский инженер, коллега отца Эйзенштейна в Риге 27

Бабанова, Мария (1900–1983) — советская актриса, в 1920–1927 годах работала в театре Мейерхольда 54

Бабель, Исаак (1894–1940) — советский писатель. Автор второй версии «Бежина луга». Арестован и расстрелян 19, 60, 64, 94, 98, 117–

118, 241, 248, 276, 278–279, 281, 302, 317

Бабицкий, Борис (1901–1938) — советский киночиновник, исполнительный директор московских киностудий Межрабпром и Мосфильм, жертва сталинских репрессий 295

Багрицкий, Эдуард (1895–1934) — советский поэт 348

Бажанов, Борис (1900-1982) — секретарь Сталина 204

Балаш, Бела (1884–1949) — венгерский кинокритик и сценарист, работал в Австрии, Германии и Советском Союзе 153, 155–156, 166

Бальзак, Оноре де (1799–1850) — французский романист 133, 249

Банкрофт, Джордж (1882–1956) — американский киноактер, известный своими ролями в гангстерских фильмах 160

Барановская, Вера (1885–1935) — советская актриса театра и кино, эмигрировала в 1928 году 160

Барбье д'Оревильи, Жюль Амеди (1808–1889) — французский романист и критик 44

Барбюс, Анри (1873–1935) — французский романист 49, 149, 168

Барков, Иван (1732–1768) — русский писатель, известный своими порнографическими стихотворениями 261

Барнет, Борис (1902–1965) — советский киноактер и режиссер 66, 123–124, 272, 284, 286

Барнсдаль, Алина (1882–1946) — наследница нефтяного состояния; близкий друг Синклеров, покровительница искусств 194

Барский, Владимир (1886–1936) — советский кинорежиссер, сыграл в «Броненосце "Потемкин"» 100

Бартельмес, Ричард (1895–1963) — американский киноактер 141

Бартенев, Сергей (1900–1966) — советский кинорежиссер 245

Бассалыго, Дмитрий (1884–1969) — русский и советский актер и кинорежиссер 84

Баум, Вики (1888–1960) — австрийский романист и сценарист 169

Бауэр, Евгений (1865–1918) — русский дореволюционный кинорежиссер 65, 66

Бахтин, Михаил (1895–1975) — русский теоретик литературы и философ языка 144

Бачелис, Илья (1902–1951) — советский литературный критик 300

Бебутов, Валерий (1885–1961) — советский театральный режиссер, педагог Высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) Мейерхольда 53

Бейлис, Менахем Мендель (1874–1934) — украинский еврей, обвиненный на процессе в Киеве в 1911–1913 годы в ритуальном убийстве подростка Андрея Ющинского 314

Беккет, Самюэль (1906–1989) — ирландский писатель и драматург 241

Белый, Андрей (Борис Бугаев, 1880–1934) — русский поэт, теоретик символизма 231, 237, 310, 313

Бёме, Якоб (1575–1624) — немецкий философ-мистик 257

Бергсон, Анри (1859–1941) — французский философ 39

Беркли, Джордж (1685–1753) — англо-ирландский епископ, философ и ученый 144

Берна, Эмиль (1907–2000) — швейцарский кинооператор. Работал ассистентом на фильме «Женское горе — женское счастье» 156

Бернар, Сара (1844–1923) — французская актриса 75

Бернштейн, Николай (1896–1966) — русский ученый-физиолог 54

Бертельс, Остап. Русский генерал, командующий армейским корпусом в Риге 23

Бест-Могар, Адольфо (1892–1964) — мексиканский художник и кинорежиссер; сотрудник мексиканского Министерства образования; консультант Эйзенштейна по культурным и историческим вопросам во время его пребывания в Мексике 196–197

Бетховен, Людвиг ван (1770–1827) — немецкий композитор 102, 238

Бехтерев, Владимир (1857–1927) — русский психолог и психиатр, изучавший строение мозга и условные рефлексы 144

Бирман, Серафима (1890–1976) — советская актриса театра и кино, сыграла Ефросинью Старицкую в «Иване Грозном» 308, 328

Бирс, Амброз (1842–1914) — американский журналист, сатирик, писатель 185, 198, 321

Бич, Сильвия (1887–1962) — американская издательница, владелица книжного магазина «Шекспир и компания», первая издательница «Улисса» Джойса 165

Блаватская, Елена (1831–1891) — русская писательница-мистик, основательница Теософского общества 143

Благонравов, Федор — старый большевик, приемный отец Валентина Смышляева 43

Блазетти, Алессандро (1900–1987) — итальянский кинорежиссер 270

Блиох, Яков (1895–1957) — советский сценарист и кинокритик 94, 115

Блок, Александр (1880–1921) — русский поэт 55, 310

Боас, Франц (1858–1942) — американский антрополог и лингвист немецкого происхождения, основавший школу культурной антропологии 198

Бове, Осип (1784–1835) — русский архитектор и градостроитель итальянского происхождения 320

Богданов, Александр (1873–1928) — русский ученый, философ, экономист, романист, поэт и революционер-марксист 62–63

Богданов, Петр (1882–1939) — советский чиновник, глава Амторга, советского торгового представительства в США 222

Бодлер, Шарль (1821–1867) — французский поэт и критик 44

Бодэ, Рудольф (1881–1970) — немецкий учитель выразительного движения, ученик Жака-Далькроза; в 1911 году основал Институт ритма и движения в Мюнхене, издатель журнала «Rhythmus» (1922–1943) 141

Бойтлер, Аркадий (1890?–1965) — русский киноактер и режиссер, эмигрировал в Мексику 69, 198

Боливар-и-Понте, Симон (1783–1830) — южно-американский революционер, ведший войны за независимость сегодняшних Венесуэлы, Колумбии, Панамы, Эквадора, Перу и Боливии 163

Большаков, Иван (1902–1980) — советский чиновник. Глава Кинокомитета с 1939 года, министр кинематографии с 1946 года 295, 314, 322, 323, 326, 328, 330, 331, 332, 339, 341

Брайер, Уинфред (1894–1983) — английская писательница и критик, одна из основателей и соредактор

«Close Up», авторитетного журнала, посвященного немому кино 146
Браун, Джон (1800–1859) — борец за отмену рабства в Америке 169
Бреннер, Анита (1905–1974) — мексиканская писательница и журналистка 198, 282
Брехт, Бертольд (1898–1956) — немецкий драматург и режиссер, основатель «эпического» театра 106, 108, 110, 225, 265, 303
Брик, Лиля (1891–1980) — жена Осипа Брика, любовь и муза Владимира Маяковского 64, 74, 266
Брик, Осип (1888–1945) — советский писатель и критик, заведующий литературной частью студии Межрабпромфильм 64, 74, 127
Бруно, Джордано (1548–1600) — итальянский философ, астроном, математик и оккультист 314
Буденный, Семен (1883–1973) — советский полководец, сыгравший видную роль в Гражданской войне 94
Буиссунуз, Жанин — французская писательница и журналистка 155
Булгаков, Михаил (1891–1940) — советский романист и драматург 151, 265, 274, 277, 282, 289
Бунюэль, Луис (1900–1983) — испанский режиссер, близкий сюрреализму 180
Бурлюк, Давид (1882–1967) — русский поэт-футурист и художник, основатель русского футуризма; в 1920 году эмигрировал в Японию, в 1922 — переехал в США 224
Буров, Андрей (1900–1957) — советский архитектор, главный художник «Старого и нового» 114, 137
Бутовская, Анна — тетя Эйзенштейна 32
Бухарин, Николай (1888–1938) — советский политик и теоретик-марксист, расстрелян после показательного процесса 114, 124, 149, 244, 276, 278, 281
Вагнер, Рихард (1813–1883) — немецкий композитор 22, 308–311, 313, 314
Вайсфельд, Илья (1909–2003) — советский кинокритик 283, 349
Вайян-Кутюрье, Поль (1892–1937) — французский политический деятель, журналист, главный редактор газеты «L'Humanité» 138, 168
Валентино, Рудольф (1895–1926) — американский актер итальянского происхождения, кинозвезда 173
Вандеркук, Джон Вомак (1902–1963) — американский писатель 238
Васильев, Дмитрий (1890–1984) — советский кинорежиссер, работал вторым режиссером на картине «Александр Невский» 288, 296, 300
Васильевы (братья), Георгий (1899–1946) и Сергей (1900–1959) — советские кинорежиссеры, авторы фильма «Чапаев» 243, 255, 260, 272
Васнецов, Виктор (1848–1926) — русский живописец 320
Вахтангов, Евгений (1883–1922) — русский театральный режиссер, педагог, ученик Станиславского 42, 271
Вашингтон, Джордж (1732–1799) — американский генерал, главнокомандующий колониальными войсками во время Американской революции, первый президент Соединенных Штатов 173
Вейнингер, Отто (1880–1903) — австрийский философ 36

Вейцман, Евгений (1918–1977) — советский кинокритик 283, 300

Векслер, Лазарь (1896–1981) — швейцарский кинопродюсер и прокатчик 153, 156

Веллингтон, Артур Уэллесли (1769–1852) — английский полководец, победивший Наполеона в битве при Ватерлоо, позднее премьер-министр Великобритании 324

Венецианов, Алексей (1780–1847) — русский живописец 116

Вернер, Хайнц (1890–1964) — австрийский психолог, работал в Германии и Соединенных Штатах 258

Вертинский, Александр (1889–1957) — русский певец и киноактер 69

Вертов, Дзига (Давид Кауфман, 1896–1954) — советский кинорежиссер-новатор, документалист 67–68, 70–71, 82–83, 92–93, 95, 116, 153, 259, 261

Веселовский, Александр (1838–1906) — русский литературовед 348

Веселый, Артем (1899–1938, наст. имя. Николай Кочкуров) — советский писатель 64

Веснины (братья), Александр (1883–1959), Леонид (1880–1933) и Виктор (1882–1950) — семья архитекторов и градостроителей, связанная с конструктивизмом 127, 346

Видор, Кинг (1894–1982) — американский кинорежиссер 215, 221, 270

Вилья, Панчо (Франсиско) (1878–1923) — мексиканский революционер, руководитель крестьянского партизанского движения 193, 210, 221, 270

Вильямс, Петр (1902–1947) — советский театральный художник, главный художник ГАБТа (1941–1947) 311

Виноградов, Анатолий (1888–1946) — советский романист и критик 238

Виноградов, Виктор (1895–1969) — советский лингвист и литературовед 64

Виноградов, Владимир (1882–1964) — советский врач-терапевт 130

Виппер, Роберт (1859–1954) — русский советский историк 317

Висковский, Вячеслав (1881–1933) — советский кинорежиссер 83

Вишневский, Всеволод (1900–1951) — советский драматург 275, 278, 285– 286, 295, 302, 332–333, 345

Водопьянов, Михаил (1899–1980) — знаменитый советский летчик 75

Вольский, Борис (1903–1969) — советский звукооператор, работал с Эйзенштейном над звуковыми фильмами 271

Ворошилов, Климент (1881–1969) — советский военный и политический деятель, друг и соратник Сталина 94, 285

Врангель, Петр, барон (1878–1928) — русский генерал царской и Белой армий, разбит в Крыму; с 1920 года эмигрант, организатор и председатель «Русского общевоинского союза» (РОВС) 41, 69, 303

Врубель, Михаил (1856–1910) — русский художник 277, 283

Вундт, Вильгельм (1832–1920) — немецкий психолог и физиолог, основатель экспериментальной психологии 258

Выготский, Лев (1896–1934) — советский психолог 102, 144, 233, 256–258

Ган, Алексей (1889(?)–1938) — советский график, муж Эсфири Шуб 67, 72, 77, 105, 289

Ганг, Кристель (1892–1966) — родилась в Германии, в 1906 году эмигрировала в США. Работала стенографисткой и переводчицей в Лос-Анджелесе. Любовница и модель фотографа Эдварда Вестона 180, 195

Ганнушкин, Петр (1875–1933) — советский психиатр 77

Ганс, Абель (1889–1981) — французский кинорежиссер 168

Гарбо, Грета (1905–1990) — американская киноактриса, родилась в Швеции 177, 179–180

Гарбоу, Теа фон (1888–1954) — немецкая писательница и сценаристка, в 1920-е годы жена и соавтор Фрица Ланга 106, 181

Гардин, Владимир (1877–1965) — советский актер и режиссер 82, 100

Гарретт, Оливер (1894–1952) — американский сценарист 181

Гарт, Брет (1836–1902) — популярный американский писатель 185

Гарц, Кейт Крэйн (1868–1948) — наследница миллионного состояния, близкая подруга Синклеров, левая активистка, вкладчица в мексиканское предприятие Синклеров 193

Гастев, Алексей (1882–1941) — советский поэт 54

Гауптман, Герхарт (1862–1945) — немецкий драматург, поэт и романист; лауреат Нобелевской премии по литературе (1912) 32

Геббельс, Йозеф (1897–1945) — министр пропаганды Третьего рейха, ближайший сподвижник Гитлера 109, 242–243, 279, 290

Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) — немецкий философ 166, 264, 292, 347

Гейнсборо, Томас (1727–1788) — английский портретист и пейзажист 174

Гендельштейн, Альберт (1906–1981) — советский кинорежиссер 248

Генсельман, Герман (1905–1995) — немецкий архитектор 157

Герасимов, Сергей (1906–1985) — советский актер и кинорежиссер 338–339

Герт, Валеска (1892–1978) — немецкая танцовщица и актриса 133, 138, 157, 159, 170, 224

Гёте, Иоганн Вольфганг фон (1749–1832) — немецкий поэт 130, 309

Гидион, Зигфрид (1888–1968) — швейцарский историк архитектуры и критик 233

Гильбер, Иветт (1867–1944) — французская певица и актриса 164

Гильберт, Стюарт (1883–1969) — английский переводчик, друг Джеймса Джойса, с 1925 года жил в Париже и переводил современных французских авторов 290

Гиш, Дороти (1898–1968) — американская актриса 136

Гиш, Лилиан (1893–1993) — американская актриса 136

Глизер, Юдифь (1904–1968) — советская актриса, работала с Эйзенштейном с 1920 года, жена Максима Штрауха 65, 75, 226, 232, 246, 265

Гоголь, Николай (1809–1952) — русский писатель 37, 58, 237, 257–258, 287, 313, 340, 346

Гойя-и-Лусиентес, Франсиско Хосе де (1746–1828) — испанский живописец 32

Голдвин, Сэмюэль (1879–1974) — пионер американского кино; один из крупнейших голливудских кинопродюсеров на протяжении более тридцати лет 174, 191

Голичер, Артур (1869–1941) — немецкий писатель и журналист 138

Головня, Анатолий (1900–1982) — советский кинооператор, работал с Всеволодом Пудовкиным 287

Гоморов, Михаил (1989–1981) — советский киноактер, ассистент Эйзенштейна 65, 270

Гончарова, Наталья (1881–1962) — русская художница 197

Горчаков, Николай (1898–1958) — советский режиссер и историк театра 348

Горький, Максим (1868–1938) — русский советский писатель 39, 106, 175, 207, 230, 247, 252, 266, 276, 296

Гофман, Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) — немецкий писатель 46, 51–52, 186

Гоцци, Карло (1720–1806) — итальянский поэт, прозаик и драматург, защитник традиционной итальянской комедии дель арте 32

Грабарь, Игорь (1871–1960) — советский художник и историк искусства, директор Третьяковской галереи 346

Гранах, Александр (1893–1845) — еврейский актер театра и кино, эмигрировал в 1928 году, работал в Германии, Советской Союзе и Соединенных Штатах 152

Грановский, Алексей (1890–1937) — советский режиссер театра и кино, эмигрировал во Францию 99, 140

Гране, Марсель (1884–1940) — французский синолог и социолог 254, 258

Грибоедов, Александр (1795–1829) — русский драматург и дипломат 230

Грирсон, Джон (1898–1972) — английский кинорежиссер и продюсер 161

Гриффит, Дэвид Уорк (1875–1948) — американский актер и режиссер, пионер американского кино 89, 92, 115, 141, 191, 330

Гропиус, Вальтер (1883–1969) — немецкий архитектор и теоретик, директор школы Баухаус 155, 233

Гросс, Георг (1893–1964) — немецкий художник 157

Гроссман, Василий (1905–1969) — советский писатель 324, 348

Гувер, Герберт Кларк (1874–1964) — президент США (1929–33) 173, 175

Гульбрансон, Олаф (1873–1958) — норвежский иллюстратор-карикатурист, работал для знаменитого мюнхенского журнала «Simplicissimus» 27

Гуссар, Карл (Пуффи) (1884–1942) — венгерский актер 303

Гюго, Виктор (1802–1885) — французский писатель 25

Д'Аннунцио, Габриэль (1863–1938) — итальянский писатель, герой войны и политик 55

Дали, Сальвадор (1904–1989) — испанский художник-сюрреалист 138, 154, 165

Далькроз (см. Жак-Далькроз)

Дана, Генри Водсфорт Лонгфеллоу (1881–1950) — американский историк театра и критик 136, 173, 189, 220, 240

Данашев [Данашевский], Анатолий — русский эмигрант, работал в Голливуде, вернулся в Советский Союз, был обвинен во вредительстве и арестован 212–213

Данашев, Фред — кинотехник, отвечавший за проявку мексиканской пленки в Голливуде, сын Анатолия Данашева 212
Данте, Алигьери (1265–1321) — итальянский поэт 215, 274
Де Квинси, Томас (1785–1859) — английский эссеист и критик, автор «Исповеди англичанина, употребляющего опиум» 289
Дёблин, Альферд (1878–1957) — немецкий романист-экспрессионист, психиатр 152
Деборин, Абрам (1881–1963) — советский философ-марксист 144
Декарт, Рене (1596–1650) — французский математик, ученый и философ 102
Дельсарт, Франсуа (1811–1871) — французский учитель пения и актерской игры 284
Дембо, Тамара (1902–1993) — американский психолог русского происхождения, студентка и ассистентка Курта Левина 158
Деникин, Антон (1872–1947) — русский генерал, командовавший Белой Армией 35
Деснос, Робер (1900–1945) — французский поэт-сюрреалист 165
Джамбул [Джабаев] (1846–1945) — казахский акын 305
Джеймс, Уильям (1842–1910) — американский философ и психолог 54, 143, 346–347
Джойс, Джеймс (1882–1941) — ирландский писатель, прославившийся своими языковыми экспериментами, автор «Улисса» 131–133, 146, 161, 165, 186, 247, 274, 283, 290, 303
Джолсон, Эл (1886–1950) — американский певец и комик 152
Джонсон, Бен (1572–1637) — английский драматург, поэт и литературный критик 37, 50, 57
Дзержинская, Ксения (1884–1951) — советская оперная певица (сопрано) Большого театра 312
Дзиган, Ефим (1898–1981) — советский кинорежиссер 275
Дикий, Алексей (1889–1955) — советский актер и театральный режиссер 75, 316, 332, 339
Дикинсон, Торольд (1903–1984) — британский кинорежиссер и историк кино 161, 288
Диккенс, Чарльз (1812–1870) — английский романист 25
Димитров, Георгий (1882–1949) — болгарский коммунист, лидер международного коммунистического движения, ложно обвиненный нацистами в поджоге Рейхстага (1933) 242
Динамов, Сергей (1901–1939) — советский литературный критик, специалист по американской литературе, переводчик Драйзера, в 1930-е годы работал в отделе пропаганды ЦК; арестован и расстрелян 255
Дисней, Уолт (1901–1966) — американский кинопродюсер, пионер мультипликации, создатель Микки Мауса 177, 221, 270, 297
Дитрих, Марлен (1901–1992) — немецко-американская кинозвезда 172, 177–179
Довженко, Александр (1894–1956) — советский украинский кинорежиссер 10, 129, 191, 245, 259, 262, 289, 300–301
Домье, Оноре (1808–1879) — французский карикатурист, художник и скульптор 27

Донаньи, Эрнст фон (1877–1960) — венгерский композитор и дирижер 58

Донателло (1386–1466) — итальянский скульптор эпохи Возрождения 137

Дос Пассос, Джон Родериго (1896–1970) — американский писатель, виднейший представитель послевоенного «потерянного поколения» 139, 169, 186, 303

Достоевская, Анна (1846–1918) — жена Федора Достоевского 29

Достоевский, Федор (1921–1881) — русский писатель 29, 75, 83, 109, 186, 241, 251, 314, 317, 326, 338

Драйзер, Теодор (1871–1945) — американский писатель 135, 149, 157, 185–187, 190, 224

Дрейер, Карл Теодор (1889–1968) — датский кинорежиссер 154

Дрейфус, Альфред (1859–1935) — офицер французского Генерального штаба, еврей, несправедливо обвиненный в шпионаже в пользу Германии 147, 169

Дубсон, Михаил (1899–1961) — советский кинорежиссер 159

Дукельский, Семен (1892–1960) — советский чиновник, в 1930-е годы служил в воронежском НКВД, в 1938–1939 годах возглавлял Кинокомитет, позднее министр водного транспорта 295, 299

Дулитл, Хильда (1886–1961) — американская поэтесса 157

Дьюи, Джон (1959–1952) — американский философ 174, 224

Дэвис, Мэрион (1897–1961) — американская актриса 314

Дювивье, Жюльен (1896–1967) — французский кинорежиссер 270

Дюжарден, Эдуард (1861–1949) — французский писатель 186

Дюма, Александр, отец (1802–1870) — французский романист 25, 319

Дюпон, Эвальд Андре (1891–1956) — немецкий кинорежиссер, после 1933 года работал в Великобритании и США 126

Евреинов, Николай (1879–1959) — русский театральный режиссер-новатор и теоретик. Эмигрировал во Францию в 1825 году 29–30, 32, 36–37, 72, 122

Ежов, Николай (1895–1940) — возглавлял НКВД в период Большого террора; репрессирован 281, 302

Елисеев, Константин (1890–1968) — советский график, карикатурист, оформитель 37–39, 91, 296

Ерофеев, Владимир (1898–1940) — советский кинодокументалист, редактор «Киногазеты», советский представитель в Германии 287

Есенин, Сергей (1895–1925) — русский советский поэт 54, 113–114, 124, 175

Есенина, Татьяна (1918–1990) — дочь Сергея Есенина и Зинаиды Райх 321

Ефимов, Алексей (1896–?) — советский историк 118, 146

Жак, Агнес — исполнительный секретарь Общества культурных связей между СССР и США в Чикаго 174

Жак-Далькроз, Эмиль (1865–1950) — швейцарский композитор и педагог, разработавший особую систему гимнастических упражнений (эвритмию) 50, 75

Жаров, Михаил (1900–1981) — советский актер театра и кино, сыграл в «Иване Грозном» Малюту Скуратова 54, 323, 328

Жданов, Андрей (1896–1948) — советский государственный и пар-

тийный деятель 285, 306, 316–317, 323, 330, 343–344

Ждан-Пушкина, Мария (1896–?) — советская балерина 74

Жид, Андре (1869–1951) — французский писатель 279–280

Жизнева, Ольга (1899–1972) — советская киноактриса, жена Абрама Роома 327

Жилетт, Кинг Кэмп (1855–1932) — американский изобретатель, создатель безопасной бритвы 177, 192

Жоффр, Жозеф-Жак-Сезар (1852–1931) — французский маршал, главнокомандующий французской армией на Западном фронте в Первую мировую войну 68

Завадский, Юрий (1894–1977) — советский актер и режиссер, работал с Вахтанговым и Станиславским 42, 336

Зайцев, Яков — ассистент Эйзенштейна на «Бежином луге» 278

Закс, Ганс (1871–1947) — немецкий психоаналитик, директор Берлинского Психоаналитического института. Эмигрировал в США 157–158, 166

Залкинд, Арон (1888–1936) — советский психолог и психоаналитик 76, 78, 102, 129–130, 341

Зальтенбург, Хайнц — немецкий театральный режиссер и продюсер 139

Зархи, Александр (1908–1997) — советский кинорежиссер 327

Зархи, Натан (1900–1935) — советский сценарист, автор сценариев немых фильмов Пудовкина 246–247

Захава, Борис (1896–1976) — советский актер и режиссер, работал с Вахтанговым; сыграл в «Бежином луге» 271, 277

Захаров, Бэзиль — английский нефтяной магнат и торговец оружием 163

Захер-Мазох, Леопольд фон (1835–1895) — австрийский писатель, чьи эротические сочинения породили термин «мазохизм» 26, 29

Зейгарник, Блюма (1900–1988) — советский психолог, студентка и ассистентка Курта Левина 158

Зект, Ганс фон (1866–1940) — немецкий генерал, главнокомандующий Рейхсвера (1920–1926) 107

Зельцник, Давид (1902–1965) — американский кинопродюсер 187–189, 217

Зиновьев, Григорий (1883–1936) — видный большевик, председатель Исполнительного комитета Коммунистического Интернационала (Коминтерна), расстрелян после показательного процесса 244, 254, 278

Зощенко, Михаил (1895–1958) — советский писатель 289

Зубакин, Борис (1894–1938) — русский поэт и мистик. Репрессирован 39, 42, 64

Зуттер, Джон Август (1803–1880) — швейцарский эмигрант, основатель одной из колоний в Калифорнии, где было найдено много золота 181, 185

Ибсен, Генрик (1828–1906) — норвежский драматург 37

Иванов, Вячеслав (1866–1949) — поэт, философ, теоретик русского символизма 15, 310–311

Иванова, Ольга — советская актриса, первая жена Григория Александрова 77

Ивановский, Александр (1881–1956) — русский советский режиссер 104

Ивенс, Йорис (1898–1989) — голландский кинорежиссер 176
Ильинский, Игорь (1901–1987) — советский актер театра и кино, работал в театре Мейерхольда 54
Ильф, Илья (1897–1937) — советский сатирик, соавтор Евгения Петрова 150
Инденбом, Лев — ассистент Эйзенштейна по «Ивану Грозному» 318
Инкижинов, Валерий (1895–1973) — русский актер, преподавал в ГВЫРМ Мейерхольда, эмигрировал в 1928 году 53–54, 65, 98, 160
Иоффе, Адольф (1883–1927) — русский революционер и дипломат, близкий друг Троцкого, покончил самоубийством 129, 142
Истмен, Макс (1883–1969) — американский поэт, издатель и радикал 242–243
Йеринг, Герберт (1888–1977) — немецкий театральный и кинокритик 109
Кавалеридзе, Иван (1887–1983) — советский кинорежиссер 273, 284, 289
Кавальканти, Альберто (1897–1982) — бразильский кинорежиссер, работал во Франции и Великобритании 153
Каганович, Лазарь (1893–1991) — вождь Коммунистической партии, соратник Сталина 233–234, 286
Калатозов, Михаил (1903–1973) — советский кинодеятель, кинорежиссер 245
Калинин, Михаил (1875–1946) — вождь Коммунистической партии, «всесоюзный староста», председатель ВЦИК с 1919 года 116, 207, 261
Каллес, Плутарко Элиас (1877–1945) — военачальник и политический деятель, модернизовавший революционную армию и позднее ставший президентом Мексики; в 1928–1934 годах осуществлял реальную власть за фасадом марионеточных президентов 209, 211
Калло, Жак (1523–1635) — французский гравер и рисовальщик 32
Калмыков, Бетал (1893–1940(?)) — советский политический деятель, руководитель Кабардино-Балкарской ССР, арестован в 1937 года и расстрелян 241, 289
Кало, Фрида (1907–1954) — мексиканская художница, жена Диего Риверы 197
Кальдерон де ла Барка, Педро (1600–1681) — испанский драматург Золотого века 30
Каменев, Лев (1883–1936) — видный член Коммунистической партии и советского правительства, расстрелян после показательного процесса 244, 254, 278
Кан, Отто Херманн (1867–1934) — американский банкир, меценат, поддерживавший Русские балеты 157, 174, 193, 205
Кандинский, Василий (1866–1944) — русский художник 50, 314
Каннабих, Юрий (1872–1939) — советский психолог, гипнотизер и психоаналитик, последний президент Русского психоаналитического общества 129, 279, 341
Каньедо, Хорхе Паламидо-и (1890–1994) — мексиканский писатель 202
Капица, Петр (1894–1984) — советский физик, в 1920-х годах работал с Эрнстом Резерфордом в Кембридже 162
Капоне, Аль (1899–1947) — американский гангстер 169, 174, 243

Капчинский, Михаил (1892–?) — советский продюсер, директор студии Госкино (1921–1934) 99

Карамзин, Николай (1766–1826) — русский писатель и историк 313

Карамзина, Екатерина (1780–1851) — жена Николая Карамзина 313, 341

Карелин, Аполлон (1863–1929) — русский анархист-мистик 40, 42

Карташов, Виктор — сыграл Степка в «Бежином луге» 271

Касаткина, Агния (1905–?) — советская журналистка, возлюбленная Эйзенштейна 75–77

Кассирер, Эрнст (1874–1945) — немецкий философ еврейского происхождения 292

Кацман, Сэмюэль (1904–1973) — голливудский продюсер 174

Кёлер, Вольфганг (1887–1967) — немецкий психолог, один из основателей гештальт-психологии, работал в США 159, 205

Келлерманн, Бернард (1879–1951) — немецкий журналист и писатель, прославившийся своим утопическим романом «Туннель» (1913) 169

Керенский, Александр (1881–1970) — русский политический деятель, возглавлял Временное правительство в 1917 году 13, 120, 121, 124, 125

Керженцев, Платон (1881–1940) — советский чиновник, посол в Швеции и Италии, возглавлял Агитпроп, позднее председатель Комитета по делам искусства 83, 273

Керр, Альфред (1867–1948) — влиятельный немецкий театральный и кинокритик 107–109, 167

Кертеш, Андре (1894–1985) — венгерский фотограф, работал во Франции и США, оказал большое влияние на стиль журнальной фотографии 162

Кики де Монпарнас (Алиса Прин, 1901–1953) — популярная натурщица, позировавшая в 1920-х годах для Ман Рэя и других французских художников 165

Кимбро, Хантер Саутворт (1900–1994) — исполнительный директор мексиканского фильма Эйзенштейна, брат Мэри Крэг Синклер 193, 197–198, 200, 205–211, 215–221

Киплинг, Редьярд (1865–1936) — английский писатель и поэт 204

Киров, Сергей (1886–1934) — видный деятель Коммунистической партии, чье убийство повлекло за собой начало Большого террора 254

Кирстейн, Линкольн (1907–1996) — американский актер и писатель, издатель журнала «Hound and Horn» (до 1934 года) 223–224

Китаев, Павел — известный петербургский закройщик в начале 1900-х годов 23

Киш, Эгон Эрвин (1885–1948) — знаменитый журналист и репортер, родился в Праге 105, 128

Клагес, Людвиг (1872–1956) — немецкий психолог и философ, основатель современной графологии 141

Клейст, Генрих фон (1777–1811) — немецкий драматург 37

Клер Рене (1898–1981) — французский кинорежиссер 131, 137, 270

Клопфер, Людвиг — владелец кинотеатра «Tauentzienpalast» в Берлине 139

Клуцис, Густав (1895–1944) — латышский живописец, график и оформитель 127

Козинцев, Григорий (1905–1973) — советский кинорежиссер, один из основателей Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС) 58, 118, 255, 262, 327, 335

Кокто, Жан (1889–1963) — французский поэт, романист, кинорежиссер и художник 154, 165, 168

Колетт, Сидони Габриэль (1873–1954) — французская писательница 168

Коллонтай, Александра (1872–1952) — русская революционерка, теоретик женского освобождения, дипломат 74

Кольвиц, Кете (1867–1945) — немецкий график и скульптор 138

Кольцов, Михаил (1898–1942) — советский журналист 68, 83, 92

Комиссаржевский, Федор (1882–1954) — русский театральный режиссер-новатор, эмигрировал в Англию в 1919 году, жил в США 27

Конвей, Джек (1887–1952) — американский кинорежиссер 210

Конер, Пауль (1902–1988) — американский продюсер немецкого происхождения 179, 303

Конецкая, Ираида — мать Юлии Конецкой, бабушка Сергея Эйзенштейна 21, 23

Конецкий, Григорий — деверь Ираиды Конецкой, владелец «Невского баржевого пароходства» 21, 23

Корда, Александр (1893–1956) — венгерский продюсер и режиссер, работал в Англии 270, 325

Корнилов, Константин (1879–1957) — советский психолог 144

Костерлиц, Германн (Костер, Генри) (1905–1988) — немецкий кинорежиссер, работал в Голливуде 270

Костылев, Валентин (1884–1973) — советский романист 317

Коуэн, Лестер (1907–1990) — американский продюсер, секретарь Киноакадемии в Голливуде 225

Коффка, Курт (1886–1941) — немецкий психолог, один из основателей школы гештальт-психологии 231

Кравчуновский, Иван (1898–1957) — советский кинорежиссер, соавтор «Стачки» 84–85

Крамер Василий (1976–1935) — советский нейрофизиолог и терапевт 129

Красин, Леонид (1870–1926) — советский дипломат 96, 118

Краус, Вернер (1884–1959) — немецкий театральный и киноактер 279

Крестинский, Николай (1883–1938) — советский политический деятель, посол в Берлине в 1920-х годов, расстрелян после показательного процесса 107

Криницкий, Александр (1894–1937) — советский партийный деятель, возглавлял Агитпроп, позднее Рабкрин; арестован и расстрелян 125, 148, 151, 229–230

Кромвель Джон (1887–1979) — американский кинорежиссер 188

Кроммелинк, Фернан (1886–1970) — бельгийский драматург 55, 91

Круль, Жермена (1897–1985) — французский фотограф 162

Крупп, Густав (1879–1939) — немецкий промышленник, владелец оружейных заводов 147

Крупская, Надежда (1869–1939) — русская революционерка и педагог, жена и соратница Ленина 118, 120, 125

Крэг, Эдвард Гордон (1872–1966) — английский актер, режиссер и влиятельный теоретик театра 37

Крюгер, Иван (1880–1932) — шведский «спичечный король», покон-

чил самоубийством в разгар Великой депрессии 163

Кузнецов, Михаил (1918–1986) — советский актер, сыграл Федора Басманова в «Иване Грозном» 323

Кук, Проктор (Тед) — американский журналист 176, 190

Кулешов, Лев (1899–1970) — советский кинорежиссер, педагог, теоретик кино 65–68, 82–83, 92, 94, 104–105, 116, 141, 152, 259–262, 272, 349

Кульбин, Николай (1868–1917) — русский врач, художник, пропагандист футуризма 29

Купер, Гарри (1901–1961) — американский киноактер 177

Кустодиев, Борис (1878–1927) — русский советский живописец и график 264

Кутепов, Александр (1882–1930) — русский генерал, возглавлявший Русский воинский союз в изгнании; похищен НКВД 167

Кутузов, Михаил (1745–1813) — русский фельдмаршал 316

Кушнир, Борис (1888–1937) — советский журналист и писатель. Репрессирован 64

Кэрролл, Льюис (1823–1898) — английский писатель, автор «Алисы в Стране Чудес» 247

Кюпперс, Софи (1891–1978) — немецкая художница, жена Эль Лисицкого 147

Лавинский, Антон (1893–1969) — советский график 64, 104

Ламанова, Надежда (1861–1941) — русская советская художница-костюмер 296

Ланг, Фриц (1890–1976) — австрийский кинорежиссер, работал в Германии и США 81, 104, 106, 115, 181, 309, 326

Ландеско, Джон — американский психолог, писатель и репортер 174–175

Ларионов, Михаил (1881–1964) — русский художник, создатель теории лучизма, жил в Париже с 1914 года 197

Ласки, Джесси (1880–1958) — американский кинопродюсер, работал на «Paramount» до 1932 года 169–173, 177–179, 185–186, 189–190

Ле Корбюзье (Шарль Эдуард Жаннере, 1887–1965) — швейцарский архитектор, художник, писатель и теоретик, работавший главным образом во Франции; один из самых влиятельных архитекторов современности 114, 137, 155, 166, 183, 233

Лебедев, Николай (1897–1948) — советский кинокритик 83, 92, 260

Лёвенштайн, Роджер — банкир, покончил с собой в начале Великой депрессии 163

Леви-Брюль, Люсьен (1857–1939) — французский философ, психолог и этнолог 205, 258, 283

Левин, Исаак Дон (1892–1981) — американский журналист и писатель, родился в России 204, 215

Левин, Курт (1890–1947) — немецкий психолог, эмигрировал в США 158, 205

Левицкий, Александр (1885–1965) — советский кинооператор 99–100

Лёвшин, Александр (1899–1982) — советский режиссер, студент и ассистент Эйзенштейн 65

Леже, Фернан (1881–1955) — французский живописец, находившийся под влиянием современной промышленной техники, экспериментальный кинорежиссер и театральный художник 137, 165

Лежнев, Абрам (1893–1938) — советский литературный критик 117

Лезьер, Даниэль — псевдоним Анри Лапюза (1865–1913), автора «Ницшеанки» (1907) 29
Лейва, Августин Арагон (1903–1962) — мексиканский журналист и критик, консультант Эйзенштейна по культуре и истории Мексики 196–197, 204, 211, 220, 238
Лейда, Джей (1910–1988) — американский критик и историк кино, студент и переводчик Эйзенштейна 174, 241, 250, 269, 271–272, 277, 280, 301, 304, 324–325, 346
Лемберг, Александр (1898–1974) — советский кинооператор 70
Леммле, Карл (1867–1939) — американский продюсер немецкого происхождения, основатель «Universal Pictures» 179–180, 208
Лени, Пауль (1885–1929) — немецкий кинорежиссер-экспрессионист, театральный художник и график 317, 319, 326
Ленин (Владимир Ульянов, 1870–1924) — советский политический деятель 11, 62–64, 99, 105, 118, 120, 122, 124–125, 131, 144–145, 179, 204, 234, 236, 264, 296, 300, 303, 318
Лентулов, Аристарх (1892–1943) — русский художник, основатель авангардистской группы «Бубновый валет» 52
Ленья, Лотте (1898–1981) — австрийско-немецкая певица и актриса, жена композитора Курта Вайля 75
Леонардо да Винчи (1452–1519) — великий итальянский живописец, скульптор, архитектор, инженер, изобретатель 19, 34, 78, 129, 131, 161, 224, 261, 267, 304
Леонидов, Леонид (1873–1941) — советский актер МХАТа 317
Леонов, Леонид (1899–1994) — советский романист и драматург 278, 317
Лесков, Николай (1831–1985) — русский писатель 241, 251
Лессер, Сол (1890–1980) — американский режиссер, смонтировал первый вариант мексиканского фильма Эйзенштейна «Thunder over Mexico» («Буря над Мексикой») 229, 238, 241
Лессинг, Готхольд Эфраим (1729–1781) — немецкий драматург, теоретик искусства 139
Ливрайт, Гораций (1886–1940) — американский издатель, работал в Голливуде 157, 185
Лин Ютан (1895–1976) — китайский писатель 321
Лисицкий, Эль (1890–1941) — русский художник 142
Литвинов, Максим (1876–1951) — советский государственный деятель, дипломат 241, 250, 287, 309
Литвинова, Айви (урожд. Лоу) (1889–1977) — английская писательница и переводчица, жена Максима Литвинова 131, 241
Ллойд, Гарольд (1893–1971) — американский комик 177
Лоев, Артур — американский продюсер, работал на MGM 160
Лоев, Маркус (1870–1927) — американский продюсер, один из основателей «Metro Goldwyn Mayer» 160
Ломоносов, Михаил (1711–1765) — русский поэт, ученый, реформатор языка 317
Лонгфелло, Генри Водсворт (1807–1882) — американский поэт 173
Лондон, Джек (1876–1916) — американский писатель 47, 185
Лондр, Альбер (1884–1932) — французский журналист и писатель 163

Лосев, Алексей (1893–1988) — русский советский философ 310
Лотар, Эли (1905–1969) — французский фотограф и кинооператор 162
Лоуренс, Дэвид Герберт (1885–1930) — английский романист и эссеист 171
Лоуренс, Томас Эдвард (1888–1935) — английский разведчик, писатель, известный как Лоуренс Аравийский 314
Луговской, Владимир (1901–1957) — советский поэт 331
Луков, Леонид (1909–1963) — советский кинорежиссер 342
Лукомский, Георгий (1884–1952) — русский архитектор, историк театральной архитектуры 31
Луначарский, Анатолий (1875–1933) — видный большевик, писатель, публицист и политический деятель, первый народный комиссар просвещения 68, 96, 104, 140, 207
Лурия, Александр (1902–1977) — советский психолог, один из основателей нейропсихологии 102, 144, 158–159, 205, 231, 233, 256, 345, 349
Львов, Георгий (1861–1925) — русский государственный деятель, глава Временного правительства в 1917 году 31
Льюис, Синклер (1885–1951) — американский романист, лауреат Нобелевской премии по литературе (1950) 138
Л'Эрбье, Марсель (1893–1938) — французский кинорежиссер 111, 270
Любич, Эрнст (1892–1947) — немецкий кинорежиссер, с 1923 года — в Голливуде 172, 178–179, 185, 189, 221
Люце, Владимир (1904–1970) — советский театральный режиссер, студент Мейерхольда 54
Майер, Луис (1885–1957) — американский кинопродюсер, исполнительный директор MGM 174
Майзель, Эдмунд (1874–1930) — австрийско-немецкий композитор, написал музыку к «Броненосцу "Потемкин"» и «Октябрю» Эйзенштейна 106, 111, 128, 138–139, 161
Майзель, Элизабет — жена Эдмунда Майзеля 128
Майлстоун, Льюис (1895–1980) — американский кинорежиссер, родился в России 136
Макферсон, Кеннет (1903–1971) — английский кинорежиссер и продюсер, соредактор журнала «Close Up», муж Уинфред Брайер 146, 157
Малевич, Казимир (1878–1935) — русский советский художник, основатель школы супрематизма 41, 93, 96–98, 132, 154, 160, 214, 314
Малиновская, Вера (1900–1988) — русская киноактриса, эмигрировала в 1928 году в Германию 139
Мальро, Андре (1901–1976) — французский писатель и политический деятель 168, 247–248, 301–302
Мандельштам, Осип (1891–1938) — русский поэт 124, 231, 242
Мандро, Элен де — швейцарская покровительница искусств 153
Маринетти, Филиппо Томмазо (1876–1944) — итальянско-французский поэт, писатель, драматург, основатель футуризма 165
Марион, Денис — французский журналист и критик 301–302
Марке, Мари (1895–1979) — французская актриса 168

Маркиш, Перец (1895–1952) — советский еврейский поэт, член Антифашистского комитета, убит во время сталинских чисток 348
Маркс, Карл (1818–1883) — немецкий революционер, философ, экономист, социолог 82, 98, 131, 136, 146, 264
Маркс, Харпо (1889–1964) — американский актер, один из братьев Маркс 264
Марр, Николай (1865–1934) — русский советский лингвист, этнограф 131, 233, 256, 258
Мартине, Марсель (1887–1944) — французский драматург 73, 80
Маршалл, Герберт (1890–1966) — английский кинокритик, студент Эйзенштейна, переводчик и издатель его текстов 161, 241, 250
Марьян, Давид (1892–1938) — советский кинорежиссер 288
Марьянов, Дмитрий — зять Альберта Эйнштейна, русского происхождения 106, 157, 167
Махаты, Густав (1898–1963) — кинорежиссер, работал в Чехословакии и Германии 270
Маяковский, Владимир (1893–1930) — русский советский поэт 32, 64, 74, 81, 92, 115, 125, 141, 151, 175, 228, 232, 266, 294
Медведкин, Александр (1900–1989) — советский кинорежиссер 286
Медичи, Катерина де (1519–1589) — королева Франции, спланировавшая резню в Варфоломеевскую ночь (1972), во время которой были убиты тысячи протестантов 320
Мей Ланьфань (1894–1961) — китайский актер, один из величайших исполнителей Пекинской оперы, выступавший в женских ролях 270
Мейерхольд, Всеволод (1894–1940) — выдающийся русский режиссер-авангардист, театральный деятель, учитель Эйзенштейна 19, 30, 36–37, 52–55, 57–61, 65–68, 71–73, 80, 86–87, 91, 93, 96, 139, 141, 147, 160, 237, 241, 243, 245–246, 248, 262, 264, 266, 277, 279, 302, 308, 312, 317, 319, 321, 327, 341
Мейерхольд, Ирина (1905–1981) — советская актриса и педагог, дочь Всеволода Мейерхольда от первого брака, невеста Эйзенштейна 54, 56, 59–60, 249
Мельес, Жорж (1861–1938) — французский кинорежиссер-экспериментатор, автор первых «феерических» фильмов, в которых он применял различные трюки 24
Мендельсон-Бартольди, Феликс (1809–1847) — немецкий композитор, пианист, дирижер, внук известного еврейского мыслителя Моисея Мендельсона; обратился в христианство 348
Меркадер, Рамон (1914–1978) — агент Москвы, убийца Троцкого 158
Метерлинк, Морис (1862–1949) — бельгийский поэт и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературы (1911) 36–37
Микеланджело Буонаротти (1475–1564) — итальянский скульптор, художник, архитектор, поэт 129
Миклашевский, Константин (1866–1944) — русский театральный режиссер, историк итальянской комедии дель арте; эмигрировал, работал во Франции и Италии 72
Микоян, Анастас (1895–1978) — большевик, советский государственный деятель, в сталинскую эпоху курировал внешнюю и внутреннюю торговлю 276

Миллер, Генри (1891–1980) — американский писатель, жил в Париже 166

Милюков, Павел (1859–1943) — русский государственный деятель и историк, сыгравший важную в событиях, приведших к Февральской революции, министр иностранных дел во Временном правительстве Львова 69

Минье, Франсуа Огюст (1796–1884) — французский историк и журналист 27

Мирбо, Октав (1850–1917) — французский писатель 26

Мис ван дер Рое, Людвиг (1886–1969) — американский архитектор немецкого происхождения 106

Митри, Жан (1904–1988) — французский кинокритик, теоретик и режиссер 162

Михайлов, Василий (1894–1937) — советский партийный деятель, секретарь Московского горкома партии (1925–1929), жертва сталинских репрессий 96

Михельсон, Елизавета — подруга Михаила Эйзенштейна 31, 33, 45, 73, 107, 160

Михин, Борис (1881–1963) — советский кинорежиссер, в начале 1920-х годов директор Первой Московской кинофабрики 84–86, 89

Михоэлс, Соломон (1890–1948) — советский актер и режиссер Государственного Еврейского театра, член Еврейского антифашистского комитета; убит в подстроенной автокатастрофе 321, 348

Молотов, Вячеслав (1890–1986) — советский государственный деятель, соратник Сталина 111, 276, 285, 309–310, 315, 331, 343–344

Мольер, Жан-Батист Поклен (1622–1673) — французский актер и драматург 30, 34

Моносзон, Лев (1886–1938) — председатель Амкино, киноотдела Амторга 194, 206–210

Монтегю, Айвор (1904–1984) — английский кинокритик и продюсер; один из основателей Лондонского кинематографического общества; соавтор Эйзенштейна по сценариям «Золото Зуттора» и «Американская трагедия»; переводчик сочинений Пудовкина и Эйзенштейна 153–154, 161, 164, 167, 176, 181, 184–185, 191, 193, 249

Монтегю, Хелл — жена Айвора Монтегю 176, 184

Монтенегро, Роберто (1885–1968) — мексиканский художник и иллюстратор 197

Монтойя, Мария Тереза (1900–1970) — мексиканская актриса 220

Мопассан, Ги де (1850–1893) — французский писатель 303

Морозов, Савва (1861(?)–1905) — русский купец и покровитель искусств 69

Москвин, Андрей (1901–1961) — советский кинооператор 9, 326, 335

Мохой-Надь, Ласло (1895–1946) — венгерский художник, фотограф, скульптор, кинорежиссер, работал в Германии и США 135

Мурнау, Фридрих Вильгельм (1889–1931) — немецкий кинорежиссер 106, 115, 191–192, 203, 205, 236

Мусоргский, Модест (1839–1881) — русский композитор 254, 309

Муссинак, Леон (1890–1964) — французский кинокритик и деятель кино, друг Эйзенштейна 136–137, 155, 162, 166, 168, 179, 186, 224

Мюнценберг, Вилли (1889–1940) — немецкий издатель коммунистической прессы 105, 139

Мясковский, Николай (1881–1950) — русский советский композитор 297

Названов, Михаил (1914–1964) — советский актер театра и кино, сыграл князя Курбского в «Иване Грозном» 329

Наполеон I (1769–1821) — французский генерал и император 21, 235–238, 316, 324

Нахимов, Павел (1802–1855) — русский адмирал 316

Незлобин, Константин (1857–1930) — русский актер и антрепренер 27, 53, 57

Немирович-Данченко, Владимир (1858–1943) — русский драматург, основатель (вместе со Станиславским) Московского Художественного театра 53, 287

Никандров, Василий — советский рабочий, непрофессиональный актер, сыгравший Ленина в «Октябре» 120–121

Никитин, Леонид (1896–1942) — советский художник, вместе с Эйзенштейном оформил спектакли «Мексиканец» и «Лена» в театре Пролеткульта. Репрессирован 40, 42, 47–48, 50–52

Никитина, Вера — жена Леонида Никитина. Репрессирована 40

Николай II (1868–1918) — последний российский император 30

Нильсен, Аста (1883–1972) — датская актриса, одна из первых европейских кинозвезд 167, 264

Нильсен, Владимир (1905–1938) — советский кинооператор, работал ассистентом Эдуарда Тиссэ на фильмах Эйзенштейна, позднее кинооператор Григория Александрова, арестован и расстрелян 289

Нин, Анаис (1903–1977) — американская писательница французского происхождения, прославившаяся своими дневниками, эротическими рассказами и дружбой с Генри Миллером; изучала психоанализ у Отто Ранка 166

Ницше, Фридрих Вильгельм (1844–1900) — немецкий философ 283

Ноай, Шарль де (1891–1981) — французский меценат, финансировал фильмы Луиса Бунюэля и Жана Кокто 165

Нобиле, Умберто (1885–1978) — итальянский инженер аэронавтики, первопроходец арктической авиации, совершивший в 1926 году перелет через Северный полюс с норвежским исследователем Роальдом Амундсеном и американцем Линкольном Эллсвортом 139

Новалис (Фридрих фон Гарденберг, 1772–1901) — немецкий поэт-романтик 186

Оболенский, Леонид (1902–1992) — советский киноактер и режиссер, член группы Кулешова, позднее ассистент Эйзенштейна по кафедре режиссуры ВГИК 66–67, 147, 152, 271

Озанфан, Амедее (1886–1966) — французский художник и теоретик, основатель пуризма 166

Олеша, Юрий (1899–1960) — советский писатель 281, 284, 302, 320

Ориоль, Жан Жорж (1907–1950) — французский сценарист и критик 155

Орлов, Василий (1896–1974) — советский актер МХАТ, сыграл в «Бежином луге» 54, 277

Орлова, Любовь (1902–1975) — советская кинозвезда, жена Григория Александрова 232

Освальда, Осси (1899–1948) — немецкая киноактриса, известная как «немецкая Мэри Пикфорд» 126

Островский, Александр (1823–1886) — русский драматург 68

Оттен, Карл (1889–1963) — немецкий романист, драматург и эссеист 238

Оффенбах, Жак (1819–1880) — французский композитор немецкого происхождения, создатель оперетты 79

Охлопков, Николай (1900–1967) — советский театральный режиссер 54, 59, 75

Пабст, Георг Вильгельм (1885–1957) — австрийско-немецкий кинорежиссер 157

Павленко, Петр (1899–1951) — советский писатель, журналист, сценарист, соавтор Эйзенштейна по «Александру Невскому» 237, 281, 287, 304, 306, 317, 333

Павлов, Иван (1849–1936) — русский физиолог и психолог, лауреат Нобелевской премии (1904) 105, 124, 173

Пантелеев, Александр (1872–1948) — русский советский кинорежиссер 82

Парсонс, Луэлла (1881–1972) — американская журналистка, влиятельный кинообозреватель 204

Пастернак, Борис (1890–1960) — русский советский поэт, переводчик, романист 64, 124, 151, 228, 231, 241, 245, 278, 281, 320

Паустовский, Константин (1892–1968) — советский писатель 320

Пейч, Сергей — русский инженер, начальник военного строительства, в котором служил Эйзенштейн 37

Пенлеве, Жан (1902–1989) — французский кинорежиссер, сын Поля Пенлеве 168

Пенлеве, Поль (1863–1933) — французский математик и государственный деятель 168

Перестиани, Иван (1870–1959) — грузинский актер и режиссер, автор первого советского «вестерна» «Красные дьяволята» 83

Петр I Великий (1672–1725) — русский царь, первый российский император 23, 166, 235, 287, 323

Петров, Евгений (1897–1937) — советский сатирик, соавтор Ильи Ильфа 150

Пиаже, Жан (1896–1980) — швейцарский психолог, специалист по психологии развития 205

Пиз, Фрэнк — организатор кампании против присутствия Эйзенштейна в США 177–178, 190, 218

Пикассо, Пабло (1881–1973) — испанский художник, скульптор, керамист и театральный художник, создатель кубизма 53, 58

Пикфорд, Джек (1896–1933) — американский актер, брат Мэри Пикфорд 185

Пикфорд, Мэри (1893–1979) — американская актриса, одна из первых кинозвезд 111, 115, 139, 185, 219

Пилсудский, Йозеф (1867–1935) — польский маршал 35

Пиль, Гарри (1892–1963) — популярный немецкий киноактер 70

Пильняк, Борис (1894–1937) — советский писатель, арестован и расстрелян 151, 207, 228, 289

Пинкертон, Минна — русская предпринимательница 32

Пиотровский, Адриан (1898–1938) — филолог-классик, переводчик

Аристофана, Еврипида и др.; критик, сценарист, художественный директор Ленфильма (1928–1938), арестован и расстрелян 127, 295
Пиранделло, Луиджи (1867–1936) — итальянский драматург и романист, лауреат Нобелевской премии по литературе (1934) 157, 340
Пиранези, Джованни Баттиста (1720–1778) — итальянский гравер, архитектор, теоретик искусства 135, 348
Платонов, Андрей (Андрей Климентов, 1899–1951) — советский писатель 149, 281
Плетнев, Валериан (1886–1942) — советский драматург, идеолог Пролеткульта 50, 61, 63, 72, 79, 84–85, 89–92, 96
Плеханов, Георгий (1856–1918) — марксист-теоретик, умер в изгнании 144
Плисс, Владимир — рижский священник, крестивший Эйзенштейна 21
По, Эдгар Аллан (1809–1949) — американский поэт, писатель, критик; изобретатель жанра детектива 82, 185, 317
Подвойский, Николай (1880–1948) — советский государственный деятель 116, 119, 122, 125, 147
Польциг, Ганс (1869–1936) — немецкий архитектор 233
Попов, Алексей (1892–1961) — советский театральный режиссер, знаменитый своими монументальными постановками 247
Попов, Гавриил (1904–1972) — советский композитор, работал с Эйзенштейном над «Бежиным лугом» 271
Попова, Любовь (1889–1924) — русская художница-конструктивистка, работала с Мейерхольдом 55–58, 72
Попов-Татива, Николай (1883–1938(?)) — советский японист 40–41
Портер, Кэтрин Энн (1890–1980) — американская писательница 207
Прамполини, Энрико (1894–1956) — итальянский художник-футурист, скульптор и архитектор 153, 165
Прево, Марсель (1864–1941) — французский писатель, автор романа «Полудевы» (1894) 29
Пристли, Джон Бойнтон (1894–1984) — английский романист, драматург и эссеист 305
Прокофьев, Сергей (1891–1953) — советский композитор, работал с Эйзенштейном над «Александром Невским» и «Иваном Грозным» 96, 296–299, 305, 308, 324, 335–336, 339
Проппер, Станислав (1855–1931) — издатель газеты «Биржевые ведомости» (1880–1917) 31
Протазанов, Яков (1881–1945) — русский советский кинорежиссер 83, 287
Пруст, Марсель (1871–1922) — французский писатель, автор романа «В поисках утраченного времени» (1913–1927) 247, 340
Пудовкин, Всеволод (1893–1953) — советский кинорежиссер и актер 53, 66, 120, 123–124, 129, 131, 136, 139, 141, 245–248, 250, 255, 260, 262, 268, 270, 300, 306, 316, 325
Пуффи (см. Гуссар).
Пушкин, Александр (1799–1837) — русский поэт 73, 246, 287, 313–314, 322, 340–341
Пырьев, Иван (1901–1968) — советский актер и кинорежиссер, играл в пролеткультовских спектаклях Эйзенштейна 65, 70, 332, 338

Пятаков, Георгий [Юрий] (1890–1937) — большевик, экономист, занимал видные посты в советском правительстве; расстрелян после показательного процесса 278, 281

Радек, Карл (1885–1939(?)) — советский государственный деятель, руководитель Коминтерна, репрессирован 207, 243, 247, 278, 281

Райзман, Давид — следователь НКВД 281

Райзман, Юлий (1903–1994) — советский кинорежиссер 288

Райт, Бэзил (1907–1987) — английский кинорежиссер-документалист 161

Райх, Вильгельм (1897–1957) — венский психоаналитик-марксист 253, 336

Райх, Зинаида (1894–1939) — советская актриса, жена Мейерхольда 54, 59, 279, 302, 321

Раневская, Фаина (1896–1984) — советская актриса театра и кино 328

Ранк, Отто (1884–1939) — австрийский психоаналитик, предложивший в качестве объяснение невроза страха психологическую травму, возникающую в момент рождения 336

Раскольников, Федор (1892–1939) — советский революционер, дипломат; написал письмо Сталину, обвиняющее его режим и чистки большевиков 125, 148, 230

Рассел, Бертран (1872–1970) — английский логик, математик, философ и общественный деятель 224

Рафаэль (1483–1520) — итальянский живописец 129, 188

Рахманинов, Сергей (1873–1943) — русский композитор и пианист-виртуоз, эмигрировал вскоре после революции 1917 года 239

Реглер, Густав (1898–1957) — немецкий романист 108

Редслоб, Эрвин (1884–1973) — немецкий историк искусства, видный деятель культуры времен Веймарской республики 152

Рейзен, Марк (1895–1993) — советский оперный бас, пел в Большом театре 312

Рейнольдс, Квентин (1902–1965) — американский военный корреспондент в Москве, работал с Эйзенштейном над документальным фильмом «Moscow Fights Back» («Ответный удар Москвы») (незакончен) 322

Рембрандт, Харменс ван Рейн (1606–1699) — голландский художник 174

Репин, Илья (1844–1930) — русский художник 264, 317, 320, 323

Рерберг, Иван (1869–1932) — русский архитектор, инженер, педагог 262

Рерих, Николай (1874–1947) — русский художник 37, 296

Ржешевский, Александр (1903–1967) — советский сценарист и актер, автор сценария «Бежина луга» 268–269, 278

Ривера, Диего (1886–1957) — мексиканский художник 138, 196–198, 282

Рид, Джон (1887–1920) — американский поэт, революционный писатель и активист; стал свидетелем Октябрьской революции и написал об этом книгу «Десять дней, которые потрясли мир» 117, 198

Риттау, Гюнтер (1893–1971) — немецкий кинооператор, работал с Фрицем Лангом 106

Рихтер, Ганс (1888–1976) — немецкий художник и экспериментальный кинорежиссер 108, 152–156, 161–162, 165, 167

Робеспьер, Максимильен-Франсуа-Мари-Исидор де (1758–1794) — радикальный якобинец, деятель Великой Французской революции 238
Робсон, Поль (1898–1976) — американский певец, актер и борец за равноправие негров 157, 180–181, 238, 254, 280, 286, 322
Родченко, Александр (1891–1956) — советский художник, фотограф, один из основателей конструктивизма 50, 64, 104, 115
Розенталь, Леонард — французский миллионер, торговец жемчугом, финансировал «Сентиментальный романс» 164
Роллан, Ромен (1866–1944) — французский романист, драматург, эссеист и общественный деятель; лауреат Нобелевской премии по литературе (1915) 138, 280
Ромм, Михаил (1901–1971) — советский кинорежиссер 286, 288, 297, 300, 303, 338
Роом, Абрам (1894–1976) — советский кинорежиссер 105, 135, 284
Рошаль, Григорий (1899–1983) — советский кинорежиссер, студент Мейерхольда 54, 91
Рубенс, Питер Пауль (1577–1630) — фламандский художник 188, 224
Рубинштейн, Ида (1885–1960) — русская танцовщица, актриса, покровительница искусств; с 1910 года живет в Париже 55
Рубио, Паскаль Ортиц (1877–1970) — президент Мексики (1930–1932) 198
Рузвельт, Франклин Делано (1882–1945) — 32-й президент США; единственный президент, избиравшийся четыре раза 301
Руттман, Вальтер (1897–1941) — немецкий экспериментальный кинорежиссер, пионер абстрактного кино и звукового коллажа 108, 153–154, 161
Рыков, Алексей (1881–1938) — видный большевик и советский государственный деятель, противник Сталина; расстрелян после показательного процесса 278, 281
Рэй, Ман (1890–1976) — американский фотограф, художник и кинематографист, принимавший участие в движениях дадаизма и сюрреализма; жил в Париже 154, 162, 165
Рютин, Мартемьян (?–1938) — советский государственный деятель, противник Сталина; расстрелян после показательного процесса 230
Сабинский, Чеслав (1885–1941) — русский советский кинорежиссер 94
Савченко, Игорь (1906–1950) — советский кинорежиссер 272, 316
Сад, Донасьен Альфонс Франсуа де, маркиз (1740–1814) — французский аристократ, чьи эротические сочинения породили термин «садизм» 26, 165, 252
Сальдивар, Алехандро — хозяин гасиенды в Тетлапайаке, где снимался один из эпизодов мексиканского фильма Эйзенштейна 204
Сальдивар, Хулио (Хуан) — сын Алехандро Сальдивара, композитор 204
Самосуд, Самуил (1884–1964) — советский дирижер, работал в ГАБТе (1936–1943) 308–309
Сандрар, Блэз (1887–1961) — швейцарский франкоязычный поэт и эссеист 169, 181, 185
Сахновский, Василий (1886–1945) — советский театральный режиссер, работал во МХАТе 348

Свенсон, Глория (1899–1983) — американская киноактриса, звезда Голливуда 1920-х годов 177, 187
Светлов, Михаил (1902–1964) — советский поэт 348
Седов, Лев (1906–1938) — сын и соратник Льва Троцкого 163
Серебряков, Леонид (1888–1937) — видный советский партийный и государственный деятель; расстрелян после показательного процесса 281
Серов, Валентин (1865–1911) — русский художник 32
Сетон, Мари (1910–1985) — английская журналистка, писательница, биограф Эйзенштейна 19, 179, 190, 195, 219, 229, 248–251, 254, 256, 261, 263, 273, 288, 303, 306
Сеченов, Иван (1829–1905) — русский физиолог 144
Сикейрос, Давид Альваро (1896–1974) — мексиканский художник 197
Симонов, Константин (1915–1979) — советский поэт 326, 332
Синклер, Дэвид (1901–1987) — сын Эптона Синклера 207
Синклер, Мэри Крэг (1883–1961) — жена Эптона Синклера 192–196, 199, 207, 209, 216–218
Синклер, Эптон (1878–1968) — американский писатель, пропагандист социалистических идей 14, 106, 124, 139, 177, 179, 181, 191–196, 199–201, 204–225, 229, 238–241, 331
Скрябин, Александр (1872–1915) — русский композитор 40, 117, 143, 314
Скуратов, Малюта (Григорий Лукьянович, Скуратов-Бельский, ?–1573) — приближенный Ивана Грозного, один из лидеров опричнины 318–319
Смирнов, Виктор — советский чиновник, преемник Моносзона на должности руководителя «Амкино» 210, 223
Смит, Лерой — подполковник, член комитета Фиша, расследовавший коммунистическую деятельность в Калифорнии 188
Смышляев, Валентин (1891–1936) — советский театральный режиссер и актер 42–44, 47–49, 51–52, 61, 63–65, 73, 90
Соколовская, Елена (1894–1938) — директор киностудии Мосфильм, жертва сталинских репрессий 286, 294
Сокольников, Георгий (1888–1939) — видный советский государственный деятель и дипломат, арестован в 1936 году, в 1939 расстрелян 281
Солженицын, Александр (1918–2008) — советский писатель и историк, лауреат Нобелевской премии по литературе (1970) 19
Спиноза, Барух [Бенедикт] (1632–1677) — голландский философ еврейского происхождения 102
Стайн, Гертруда (1874–1946) — американская писательница-авангардистка, законодательница вкусов, чей парижский дом стал центром притяжения для художников и писателей в период между двумя мировыми войнами 186
Сталин, Иосиф (Джугашвили, 1879–1953) — советский партийный и государственный деятель, генеральный секретарь ЦК ВКП(б) (1922–1953) 19–20, 113–114, 123–124, 147, 149–151, 193, 197, 204, 213–215, 223, 227, 229–231, 233–235, 237, 239, 243, 247, 255, 262, 266, 271, 273, 280, 282, 285–286, 289, 296, 299–300, 302–303, 316–317, 319, 322–323, 326,

328–333, 335–336, 338, 341, 343–345, 348

Стам, Март (1899–1986) — голландский архитектор и теоретик 183

Станиславский, Константин (1863–1938) — русский режиссер, реформатор театра, основатель МХАТа; разработал систему актерской игры, названную позднее его именем 27, 42, 48–49, 52–53, 59, 65, 109, 119, 264

Станке, Александр (?–1944) — латышский кинооператор, работал в России и Германии 100

Стаханов, Алексей (1905–1977) — шахтер с Донбасса, поставивший в августе 1935 года трудовой рекорд и положивший тем самым начало стахановскому движению 266

Стерн, Сеймур (1912–1968) — американский критик, издатель «Experimental Cinema» 180, 195, 199, 211, 215, 220–221, 229, 238

Стецкий, Александр (1896–1938) — советский партийный деятель; возглавлял отдел пропаганды ЦК (1930–1938); член президиума Союза писателей; арестован и расстрелян 229

Стивенс, Эдмунд — американский журналист, автор нескольких книг о России 281

Стивенсон, Роберт Льюис (1850–1894) — шотландский эссеист, поэт, автор популярных приключенческих романов 321

Стоковский, Леопольд (1882–1977) — американский композитор 199

Столпер, Александр (1907–1979) — советский кинорежиссер, выпускник Эйзенштейна 296

Тагор, Рабиндранат (1861–1941) — индийский писатель и общественный деятель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1913) 157

Таиров, Александр (1885–1950) — основатель, главный режиссер и директор (1914–1949) Московского Камерного театра; новатор сцены 30, 41, 43, 49, 53, 58–59, 277

Тальберг, Ирвинг (1899–1936) — американский продюсер, вице-президент «Metro Goldwyn Mayer» 208, 210

Тардье, Андре (1876–1945) — французский политический и государственный деятель, трижды премьер-министр 168

Татлин, Владимир (1885–1953) — русский советский художник-авангардист, скульптор и архитектор 50

Таут, Бруно (1880–1938) — немецкий архитектор-новатор 106, 155, 183

Телешева, Елизавета (1892–1943) — советская актриса и режиссер МХАТа, педагог, ассистентка и «официальная» жена Эйзенштейна 76, 264–265, 271, 277, 287–288, 307–308, 322, 330

Тик, Людвиг (1773–1853) — немецкий писатель-романтик, драматург и критик 56–57

Тимошенко, Семен (1899–1958) — советский кинорежиссер 141

Тиссэ, Эдуард (1897–1961) — советский кинооператор, снимавший все фильмы Эйзенштейна 85, 94, 99–101, 104–105, 107, 119, 151–152, 154, 156, 159, 161, 170, 173–176, 184, 196, 198, 200, 204–205, 207, 210, 224, 231, 262, 270, 272, 289, 296, 298, 304–305, 326–327

Тихонович, Валентин (1880–1951) — советский театральный режиссер 26, 57–58

Тобак, Эсфирь (1908–2004) — монтажер, работала с Эйзенштейном на всех его звуковых картинах 300, 305

Толлер, Эрнст (1893–1939) — немецкий писатель-экспрессионист, драматург, поэт и политический деятель; видный марксист и борец за мир 157, 167–168

Толстой, Алексей (1883–1945) — русский советский романист и драматург 139, 281, 317–318, 345

Толстой, Лев, граф (1828–1910) — русский писатель 24, 109, 137, 139, 321, 325

Томский, Михаил (1886–1936) — советский политический и профсоюзный деятель, покончил жизнь самоубийством 278

Трауберг, Леонид (1902–1990) — советский кинорежиссер, основатель (совместно с Козинцевым) Фабрики эксцентричного актера (ФЭКС) 58, 118, 255, 259, 262, 272, 327

Третьяков, Сергей (1834–1892) — русский купец, собиратель произведений западноевропейской живописи, передавший их в дар Москве; брат Павла Третьякова (1832–1898), собирателя русской живописи и основателя Третьяковской галереи в Москве 66

Третьяков, Сергей (1892–1939) — советский поэт-футурист, драматург и теоретик, редактор «Нового Лефа». Председатель художественного совета Госкино; в 1920-е годы тесно сотрудничал с Эйзенштейном. Арестован и расстрелян 63–64, 68–69, 71–73, 79–80, 87, 90, 100, 112, 115, 118, 127–128, 136, 139, 189, 225, 247, 287, 317

Троцкий, Лев (1879–1940) — вождь пролетарской революции, нарком иностранных дел (1917–1924), командующий фронтами во время Гражданской войны; выдвинул идею перманентной революции, возглавлял IV Интернационал; соперничество со Сталиным привело к изгнанию Т. из СССР и к последующему его убийству 31, 33, 83, 86, 88, 114, 118, 123–124, 129, 149, 151, 158, 163, 179, 197, 204, 212, 242, 281–282

Тулуз-Лотрек, Анри де (1864–1901) — французский график и живописец 161

Тургенев, Иван (1818–1883) — русский писатель 269

Тухачевский, Михаил (1893–1937) — советский военачальник, арестован и расстрелян 287

Тынянов, Юрий (1894–1943) — советский историк литературы и романист, теоретик формализма 117, 141, 143, 230, 281, 313–314, 322

Тырса, Николай (1887–1942) — русский художник армянского происхождения, профессор Санкт-Петербургской Академии изящных искусств; после 1917 года — оформитель и иллюстратор детской литературы 29

Уайльд, Оскар (1854–1900) — ирландский поэт, писатель, драматург, эссеист; жертва громкого процесса, связанного с обвинениями в гомосексуализме и закончившегося тюремным заключением 36, 131, 136

Уаттс, Ричард (1898–?) — американский журналист и кинокритик 190

Уилсон, Эдмунд (1895–1972) — американский критик и эссеист, главный редактор «Vanity Fair» (1920–1921), соредактор «The New Republic» (1926–1931) 212, 219

Уланова, Галина (1910–1998) — советская прима-балерина ГАБТа 328

Ульянова, Мария (1878–1937) — младшая сестра Ленина, профессиональная революционерка, большевичка, член редколлегии газеты «Правда» 120
Уорнер (братья) Гарри (1881–1958), Альберт (1884–1967), Сэмюэль (1887–1927) и Джек (1892–1978) — американские продюсеры, основатели киностудии «Warner Bros» 174
Утамаро (1753–1806) — японский художник 296
Уэллс, Герберт Джордж (1866–1946) — английский писатель, журналист, социолог, автор популярных научно-фантастических романов 169, 181
Уэллс, Орсон (1915–1985) — американский кинорежиссер и актер 334
Фадеев, Александр (1901–1956) — советский писатель 230, 237, 281, 303–304
Февральский, Александр (1901–1984) — советский театральный критик и историк, завлит театра Мейерхольда 294
Федин, Константин (1892–1977) — советский писатель 281
Федоров, Василий (1981–1971) — советский театральный режиссер, студент Мейерхольда 54, 59
Фейдер, Жак (1885–1948) — французский кинорежиссер, работал в Голливуде 137, 270
Фейдт, Конрад (1893–1943) — немецкий актер, кинозвезда 317
Фейхтвангер, Лион (1884–1933) — немецкий писатель, автор исторических романов 108, 280–281, 286, 288, 313
Фейхтвангер, Марта (1891–1987) — жена Лиона Фейхтвангера 224
Фельд, Ганс (1902–1992) — немецкий кинокритик 159, 166, 224
Ференци, Шандор (1873–1933) — венгерский психоаналитик 158
Фефер, Ицик (1900–1952) — советский поэт, писавший на идиш, член Еврейского антифашистского комитета 348
Филонов, Павел (1883–1941) — советский художник 274
Фиртель, Бертольд (1885–1953) — австрийский режиссер, продюсер и писатель, работал в Германии, Англии и Соединенных Штатах 177, 191
Фиртель, Залка (1889–1978) — австрийская сценаристка, жена Бертольда Фиртеля 177, 180, 193, 195, 199, 217, 219
Фиш, Гамильтон (1888–1991) — американский политик 178, 188–190
Фишер, Берта (Маркуша) (1890–1977) — жена Луиса Фишера, русского происхождения, работала секретарем и переводчицей для советских, а позднее американских государственных чиновников 136, 245, 288
Фишер, Луис (1896–1970) — американский журналист, в 1923 году работал специальным европейским корреспондентом «The Nation», автор множества книг о Советском Союзе 136, 239–240, 245
Флаэрти, Роберт (1884–1951) — американский кинематографист 192
Фогельман (см. Аташева)
Форегер, Николай (1892–1939) — советский театральный режиссер 57–59, 71–72, 80
Франс, Анатоль (1844–1924) — французский писатель 169
Франциссон, Борис (1899–1960) — советский кинооператор 70

Фрейд, Анна (1895–1982) — английский психоаналитик, родилась в Австрии, дочь Зигмунда Фрейда 138

Фрейд, Зигмунд (1956–1939) — австрийский невролог, основатель психоанализа 19, 34, 40, 59, 78, 102, 117, 131, 136, 138, 158, 249, 253, 258, 267, 336

Фримен, Джозеф (Джо) (1897–1965) — американский автор; редактор и корреспондент «New Masses» 136, 169, 190, 239

Фрунзе, Михаил (1885–1925) — советский военачальник, один из создателей Красной Армии 101

Фрезер, Джеймс Джордж (1854–1941) — английский антрополог и историк религии 205, 258

Фройнд, Карл (1890–1969) — немецкий кинооператор, работал с Мурнау, Лангом, Руттманном; эмигрировал в США 106

Фукс, Георг (1868–1949) — немецкий театральный режиссер-новатор, основатель Мюнхенского Театра актеров 36

Фэрбенкс, Дуглас (1883–1939) — американский киноактер и продюсер 94, 98, 104, 111, 115, 139, 170, 178, 180, 185, 238

Халатов, Арташез (1894–1938) — советский государственный деятель, директор Госиздата. Арестован и расстрелян 206

Ханжонков, Александр (1877–1945) — русский дореволюционный кинопродюсер, после 1917 года — директор студии Пролеткино 84, 115

Херсонский, Хрисанф (1897–1968) — советский актер и кинокритик, студент Мейерхольда 54, 92, 300

Херст, Уильям Рэндольф (1863–1951) — американский газетный магнат 180, 204, 315

Хилковиц, С. — оптовый торговец, придерживавшийся радикальных социалистических взглядов; финансировал мексиканский фильм Эзейнштейна 193, 214

Хиршфельд, Магнус (1868–1935) — немецкий врач, пионер сексологии, в течение тридцати лет возглавлявший кампанию за отмену 175 параграфа Уголовного кодекса Германии, согласно которому мужская гомосексуальность считалась преступлением 166, 205

Хичкок, Альфред (1899–1980) — американский кинорежиссер английского происхождения 154

Хлебников, Велимир (1885–1922) — русский поэт 142

Хмара, Григорий (1886–1970) — русский театральный актер, эмигрировал, работал в Германии и Франции 167

Хмелев, Николай (1901–1945) — советский актер МХАТа, сыграл в «Бежином луге» 277, 345

Хогарт, Уильям (1697–1764) — английский художник 32

Хокусай, Кацусика (1760–1849) — японский художник, график, мастер цветной ксилографии 314

Хохлова, Александра (1897–1985) — русская киноактриса, жена Льва Кулешова 66

Хренников, Тихон (1913–2007) — советский композитор, с 1948 года генеральный секретарь Союза советских композиторов 339

Худеков, Сергей (1837–1927) — русский журналист, редактор «Петербургской газеты» 31

Цвейг, Стефан (1881–1942) — австрийский романист и эссеист 59, 137–138, 163, 317

Целиковская, Людмила (1919–1992) — советская актриса театра и кино, сыграла в «Иване Грозном» царицу Анастасию 328
Цукор, Адольф (1873–1973) — директор киностудии «Paramount» 160, 169, 185, 190
Чайковский, Петр (1849–1893) — русский композитор 32, 102
Чапек, Карел (1890–1938) — чешский романист и драматург 169
Чаплин, Чарли (Чарльз Спенсер Чаплин, 1889–1977) — английский комик и режиссер 111, 115, 131, 180–181, 185, 191, 194–196, 198, 221, 238, 277–278, 297, 302, 314, 322, 330, 334, 340
Чардынин, Петр (1978–1934) — русский кинорежиссер 83
Черкасов, Николай (1891–1955) — советский актер театра и кино, сыграл главные роли в «Александре Невском» и «Иване Грозном» 296, 300, 323, 327, 342–343
Чиаурели, Михаил (1894–1974) — советский кинорежиссер 303
Чирков, Борис (1901–1982) — советский актер театра и кино 331
Чухновский, Борис (1898–1975) — советский летчик, покоритель Арктики 139
Чхеидзе, Николай (1844–1926) — лидер меньшевиков, председатель Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов в 1917 году 120
Шавердян, Александр (1903–1954) — советский музыковед и музыкальный критик 313
Шагайда, Семен (1896–1937) — украинский актер, арестован и расстрелян по сфабрикованным политическим обвинениям 289
Шаляпин, Федор (1873–1938) — русский оперный бас, самый знаменитый певец своего времени. Эмигрировал в 1922 году 163, 239
Шанаев, Николай — советский оперный певец ГАБТа 312
Шапорин, Юрий (1887–1966) — советский композитор 313
Шарло, Жан (1898–1979) — мексиканский художник французского происхождения 197, 224
Шарф, Хорст — немецкий кинооператор, ассистент Тиссэ на съемках мексиканского фильма 198
Шведчиков, Константин (1884–?) — председатель совета директоров Совкино (1925–1930), председатель Союзкино (1930–1932) 201
Шевалье, Морис (1888–1972) — французский актер и певец, работал в Голливуде 172
Шейнин, Лев (1906–1967) — советский драматург и сценарист 315
Шекспир, Уильям (1564–1616) — английский поэт, драматург и актер 36, 50, 57, 246, 258, 279, 325
Шенгелая, Николай (1903–1943) — грузинский кинорежиссер 260, 268
Шенк, Джозеф (1878–1961) — американский продюсер, директор «United Artists» в 1924 году, позднее — директор «20th Century-Fox» 139, 152, 159, 170, 174
Шкловский, Виктор (1893–1984) — советский писатель, критик и сценарист, теоретик формальной школы 64, 71, 93, 104, 118, 127, 141, 146, 200, 300, 317–320
Шинко, Эрвин (1898–?) — романист и венгерский революционер, жил в Москве (1936–1938) 276–278
Шницлер, Артур (1862–1913) — австрийский драматург и романист 58
Шометт, Анри (1896–1941) — французский кинорежиссер, брат Рене Клера 137

Шопенгауэр, Артур (1788–1860) — немецкий философ, чье метафизическое учение о воле повлияло позднее на Фрейда 36, 142

Шостакович, Дмитрий (1906–1975) — советский композитор 273, 284, 302, 311

Шоу, Джордж Бернард (1856–1950) — ирландский драматург, критик, пропагандист социалистических идей, лауреат Нобелевской премии по литературе (1925) 57, 161, 169, 181, 196, 340

Шпиллер, Наталья (1909–1995) — советская оперная певица (сопрано) ГАБТа 312

Шпинель, Иосиф (1892–1980) — советский художник 296, 300, 336

Штаудте, Вольфганг (1906–1984) — немецкий кинорежиссер 334

Штернберг, Джозеф фон (1894–1969) — американский кинорежиссер австрийского происхождения 160, 172, 178–179, 190, 221

Штраусс, Сара Милдред (1896–?) — американская танцовщица выразительного танца 224

Штраух, Максим (1900–1974) — советский актер театра и кино, друг детства Эйзенштейна, тесно сотрудничавший с ним в 1920-х годах 27, 43, 50, 65, 70, 75, 79, 84, 100–101, 121, 226, 230, 232, 246

Шуб, Эсфирь (1894–1959) — советский кинорежиссер документального кино, жена Александра Гана 67, 72, 77, 81, 118–119, 123, 127, 213, 260, 272, 289, 313

Шуберт, Франц (1797–1828) — австрийский композитор 309

Шуленберг, Фридрих Вернер фон дер, граф (1875–1944) — немецкий дипломат, посол в России (1934–1941), участвовал в заговоре против Гитлера, казнен 315

Шульберг, Бен (1892–1957) — американский продюсер, работал на «Paramount» 180, 185–186, 188, 190, 221

Шульгин, Василий (1878–1976) — русский политический деятель, монархист 118

Шумяцкий, Борис (1886–1938) — партийный деятель и чиновник, начальник Главного управления кинопромышленности (1930–1938) 206, 213, 215, 219, 226, 228, 231, 239, 241–242, 244, 261, 270, 273–274, 282–283, 285–287, 289, 294, 302

Шутко, Кирилл (1884–1941) — старый большевик, председатель Госкино (1923), директор издательства Теакинопечать, работал в отделе агитации и пропаганды ЦК; муж Нины Агаджановой 85, 91–92, 96–97, 118, 133, 214, 230, 289

Щусев, Алексей (1873–1949) — советский архитектор 346

Эггелинг, Викинг (1880–1925) — шведский художник, пионер абстрактного кино, работал в Германии 108, 154

Эйзенштейн, Дмитрий — офицер, брат Михаила Эйзенштейна 21

Эйзенштейн, Михаил (1868–1920) — инженер-архитектор, отец Сергея Эйзенштейна 18, 21–25, 27–28, 31, 33, 45, 63, 88, 107

Эйзенштейн, Николай — судья, брат Михаила Эйзенштейна 21, 129

Эйзенштейн, Юлия (урожд. Конецкая) (1875–1946) — мать Сергея Эйзенштейна 18, 21–25, 28–29, 33, 36–41, 43–45, 73–76, 88, 134, 136, 172, 175–176, 213, 226, 244, 251, 263–265, 273, 287, 322, 341

Эйнштейн, Альберт (1878–1955) — немецко-американский физик, создатель теории относительно-

сти, лауреат Нобелевской премии по физике (1921) 106, 157, 166–167, 196, 199, 224, 264

Эйслер, Ганс (1898–1962) — немецкий композитор 253

Эйснер, Лотта (1881–1943) — немецкая журналистка и историк кино, в 1933 году эмигрировала, жила во Франции 224

Эйтингтон, Макс (1881–1943) — немецкий психоаналитик, основатель Берлинского психоаналитического института 158

Эйтингтон, Наум — брат Макса Эйтингтона, агент НКВД 158

Эйхенбаум, Борис (1886–1959) — советский литературный критик и историк литературы, один из теоретиков формальной школы 141

Экк, Николай (1902–1976) — советский кинорежиссер 54

Элксене, Мария — гувернантка Сергея Эйзенштейна 25, 45

Эль Греко (1541–1614) — испанский художник 301, 326, 345

Элюар, Поль (1899–1963) — французский поэт 168

Энгельс, Фридрих (1820–1895) — немецкий философ-социалист 117, 144–145

Эрдман, Николай (1902–1970) — советский сатирик, драматург, сценарист 232–233

Эренбург, Илья (1891–1967) — советский писатель, журналист, общественный деятель; в 1920–30-е годы жил в Берлине и Париже 58, 137, 248, 273, 300, 348

Эрмлер, Фридрих (1898–1967) — советский кинорежиссер 149, 160, 262, 272

Эсквит, Энтони (1902–1968) — английский сценарист и кинорежиссер, сын премьер-министра Великобритании 161

Эстрада, Дженаро (1887–1937) — мексиканский писатель и дипломат, секретарь иностранных дел (1930–1932) 197

Юнг, Карл Густав (1875–1961) — швейцарский психолог и психоаналитик, основатель аналитической психологии 197, 258

Юрцев, Борис (1900–1954) — советский актер и кинорежиссер, работал с Эйзенштейном в театре Пролеткульта, арестован в 1935 году 79

Юсупов, Усман (1900–1966) — первый секретарь Узбекского ЦК (1937–1950) 306

Юткевич, Сергей (1904–1985) — советский театральный художник и кинорежиссер, учился у Мейерхольда 53, 55, 57–59, 260, 332

Ютци, Пил (1896–1946) — немецкий режиссер, работал над немецкими вариантами фильмов Эйзенштейна 107

Ягода, Генрих (1891–1938) — начальник ГПУ (1924–1934) и НКВД (1934–1936); арестован и расстрелян 281, 288

Якубович (Гри), Мара — русская эмигрантка, сыграла в «Сентиментальном романсе» 164

Яннингс, Эмиль (1884–1950) — знаменитый немецкий актер театра и кино 106, 160

Янукова, Вера (1904–1939) — советская актриса театра и кино, работала с Эйзенштейном в театре Пролеткульта 65, 75, 185, 249

Ярославский, Емельян (1878–1943) — советский партийный деятель, член ЦК, историк партии 300

Об авторе

Оксана Булгакова — автор работ по истории раннего советского кино. С 1977 г. живет в Берлине. Докторская диссертация в Университете Гумбольдта (1982). С 1998 г. преподавала в Стэнфорде, с 2004 г. профессор киношколы в Кёльне. В настоящее время профессор Университета Гутенберга в Майнце.

Автор монографий:

FFEKS. Die Fabrik des Exzentrischen Shauspielers. Berlin, 1996.
Sergej Eisenstein. Drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie, Berlin 1996.
Sergei Eisenstein. Eine Biografie. Berlin, 1998.
Sergei Eisenstein: A Biography / trans. Anne Dwyer. Berlin; San Francisco, 2001.
Фабрика жестов. М., 2005.
Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М., 2009.
Голос как культурный феномен. М., 2015.
Sinn-Fabrik / Fabrik der Sinne. Berlin, 2015.

Редактор и/или составитель сборников:

Sergej Eisenstein: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Leipzig, 1988 [mit D. Hochmuth].
Wladimir Wyssozki. Zerreißt mir nicht meine silberne Seiten. Berlin, 1988 [mit D. Hochmuth].
FilmAugeFaustSprache. Stummfilmdebatten in Sowjetrussland der 20er Jahre. Berlin, 1992.
Die ungewöhnlichen Abenteuer des dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe Moskau-Berlin. Berlin, 1995.
Sergei Eisenstein — drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie. Berlin, 1996.
Kazimir Malevich: Das weisse Rechteck. Schriften zum Film. Berlin, 1997.
Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente, Briefe. Berlin, 1998.
Sergej Eisenstein. Disney. Berlin, 2012 [mit D. Hochmuth].
Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien. Berlin, 2012.

Автор телевизионных фильмов:

Stalin — Eine Mosfilmproduktion (WDR, 1993, mit E. Patalas).
Jewgeni Bauer. Das Kino des Zaren (NDR, 1995, mit D. Hochmuth).
The Kuleshov-Effect (SR, 1995).
The Girl Who Kissed Stalin (SR, 1995).
Die verschiedenen Gesichter des Sergej Eisenstein (ARTE, 1998, mit D. Hochmuth).
America Made in Russia (SR, 2000).

Автор интерактивного DVD:

The Factory of Gestures. Body Language in Film. (With Dietmar Hochmuth.) *(Фабрика жестов. Язык тела в кино. (Совм. с Дитмаром Хохмутом.))*

Веб проекты:

The Visual Universe of Sergei Eisenstein. Daniel Langlois Fondation. Montreal, 2005 (http://www.fondation-langlois.org/flash/e/stage.php?NumPage=746).
Sergei Eisenstein: my Art in Life. Google cultural Institute, 2016 (https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/YgKC3Cneu0iiKg).

Summary

Oksana Bulgakova

The Destiny of the Battleship:
A Biography of Sergei Eisenstein

"Avant-Garde" Series; issue 12
St. Petersburg: European University Press, 2017. —
416 p. + [16 p.], 96 illus.

Sergei Eisenstein (1898–1948) was often called the Leonardo da Vinci of the 20th century—a Russian film director, who in addition to his immense theoretical work was a brilliant writer and graphic artist. His life was rich in unforeseen diversions and turns of events.

Would he become an architect like his father and go into German exile in 1918? Would he be banished as a Freemason in 1925, or stay in the USA in 1932? Would he be sentenced by a special court in 1939 to be executed, like his friends Isaak Babel and Vsevolod Meyerhold? Or would he ultimately die as a Stalin Prize winner (for Ivan the Terrible, Part I) of a heart attack caused by the ban on Part II? Eisenstein experienced all kinds of conflicts: between his bourgeois home and the existential model of the avant-garde artist; between the leftist avant-garde artist and his proletarian audience that does not understand him. As a Soviet artist he encountered the European bohème and the Hollywood machine, he learned to live under Stalin—in a mix of prohibition, seduction, blackmail, fear, and conformity. In his art—for Eisenstein the true reality and only necessity—he hits upon the wounds of the century: violence and mass murder; the eroticism of the masses and the space this eroticism conquers; the fragmentation of perception and the longing for a lost totality.

Sergei Eisenstein's biography falls comfortably into the pattern of a conventional Bildungsroman. A bourgeois family is shattered by the tyranny of the father and the neurotic love affairs of the mother. The path in life of the only son is predetermined before his birth: he is expected to become an architect like his father, but the Revolution interferes with these plans, deprives his father of his rank of General, his

mother of her fortune, and gives the son the freedom to make his own decisions. Eisenstein experienced the Revolution as his own personal liberation and become a theatre and film director. At 27, he was known as a Revolutionary artist around the world. At 50, he died as a illustrious but banned academic.

This biography came into being after extensive research in Moscow, Berlin, Paris, New York, and Los Angeles. The author is the first to analyze Sergei Eisenstein's diaries—materials that were inaccessible in the past. Eisenstein's relations—with Rosicrucians and Stalin, with rivals and admirers, with psychoanalysts who treated him—are no longer faded out.

Was Eisenstein homosexual? A Stalinist? A conformist? A dissident? He left no clear answers for his biographers. Oksana Bulgakowa's study of Eisenstein's life tries to uncover these themes in his films and drawings, between the lines of his diaries and letters, in his drafts to screenplays, projects, and scientific research. Late in life Eisenstein viewed his research as his only possible means of salvation from the compromises he had consciously made with himself and his creativity.

The book includes 96 illustrations: photos, portraits, caricatures, book covers and 30 rare movie posters of Eisenstein's films.

В серии AVANT-GARDE Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге выпустило в свет комментированные и иллюстрированные издания памятников авангарда, а также монографии:

1. С. В. Старкина, А. А. Россомахин. **Велимир Хлебников. Труба Марсиан:** Факсимильное издание. Статья. Комментарий. ISBN 978-5-94380-141-9
2. **Приключения нетоварища Кемминкза в Стране Советов: Э. Э. Каммингс и Россия.** Составление, статья, переводы и комментарий В. В. Фещенко и Э. Райт. ISBN 978-5-94380-162-4
3. **Владимир Маяковский. Про это:** Факсимильное издание. Фотомонтажи. Статьи и комментарии А. Н. Лаврентьева, Е. Ф. Лобкова, Т. А. Маляевой, Ю. Б. Орлицкого, А. А. Россомахина. ISBN 978-5-94380-167-9
4. **Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска...»: Реконструкция неизданной книги 1924 года.** Статьи и комментарии Л. К. Алексеевой, А. Бошковича, В. Н. Дядичева, М. С. Карасика, К. В. Матиссен, А. А. Россомахина, А. Н. Фоменко. ISBN 978-5-94380-171-6
5. **Игорь Терентьев. Два типографических шедевра:** Факсимильное издание. Статьи и комментарии Н. А. Богомолова, М. С. Карасика, Д. В. Карпова, Ю. Б. Орлицкого, А. А. Россомахина, Т. В. Цвигун, А. Н. Чернякова. ISBN 978-5-94380-172-3
6. И. Е. Сироткина. **Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников.** ISBN 978-5-94380-176-1; 2-е, доп. издание: ISBN 978-5-94380-215-7
7. А. Ю. Сергеева-Клятис, А. А. Россомахин. **«Флейта-позвоночник» Владимира Маяковского:** Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. ISBN 978-5-94380-187-7
8. А. Ю. Сергеева-Клятис, О. А. Лекманов. **Борис Пастернак. Высокая болезнь:** Две редакции поэмы. Комментарий. ISBN 978-5-94380-194-5
9. **Михайль Семенко и украинский панфутуризм: Манифесты. Мистификации. Статьи. Лирика. Визиопоэзия.** Составление, переводы с украинского, статьи, комментарии и библиография А. В. Белой и А. А. Россомахина. ISBN 978-5-94380-203-4
10. К. Ичин. **Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде.** ISBN 978-5-94380-212-6
11. **Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма:** Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования Л. К. Алексеевой, З. С. Антипиной, Е. Л. Желтовой, С. А. Казаковой, М. С. Карасика, Д. В. Карпова, А. В. Крусанова, И. Е. Лощилова, Ю. Б. Орлицкого, Е. И. Осташевского, А. А. Россомахина, И. Е. Сироткиной. ISBN 978-5-94380-213-3

AVANT-GARDE

скоро!

ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКИЙ АВАНГАРД:
Англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты

Издание впервые вводит в русскоязычный оборот источники и документы из истории авангардных литературных движений англоязычного мира 1910–1930-х годов. В книге публикуются манифесты, декларации, теоретические эссе и другие программные тексты сразу нескольких направлений раннего английского и американского авангарда: имажизма, вортицизма, нового американского искусства, трансатлантического журнала “transition”, объективизма. Для издания отобраны основополагающие тексты таких деятелей международного авангарда, как Э. Паунд, У. Льюис, Г. Стайн, М. Дюшан, Ю. Джолас, Л. Зукофски и др. Публикация данных текстов в подобном составе позволяет по-новому взглянуть как на эволюцию международного интернационала авангардных искусств, так и на становление англо-американской традиции экспериментальной литературы. Особое место в этой традиции занимает проблематика языка и многоязычия, в силу чего трансатлантические и трансевропейские контакты между писателями и художниками авангарда формируют динамическую сеть культурных и языковых трансферов.

Научное издание

Оксана Булгакова

СУДЬБА БРОНЕНОСЦА:
Биография Сергея Эйзенштейна

Перевод с английского языка *А.Б. Скидана*

Подбор и аннотирование иллюстраций
осуществлены *А.А. Россомахиным*

Серия AVANT-GARDE; выпуск 12

Научный редактор серии *А.А. Россомахин*
Научный редактор *Я.С. Левченко*
Редактор, корректор *Е.В. Шрага*
Дизайн *А.Ю. Ходот*
Оригинал-макет *М.Ю. Виноградова*

Издательство Европейского университета
в Санкт-Петербурге
191187, Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 3А
Тел. +7 (812) 386 76 27
Факс+7 (812) 386 76 39
E-mail: books@eu.spb.ru, avantgarde@eu.spb.ru
Сайт и интернет-магазин издательства:
WWW.EUPRESS.RU
Facebook: www.facebook.com/press.euspb

Подписано в печать 07.02.2017
Формат 60×90 1/16
Усл. печ. л. 27. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Аллегро»
196084, Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, д. 28
Тел./факс +7 (812) 388 90 00
Заказ 1018.

978-5-94380-100-6

Биография Сергея Эйзенштейна была написана киноведом Оксаной Булгаковой по-немецки, затем издана по-английски, а теперь приходит и к отечественному читателю. Адресована книга тем, кто рассчитывает на ясное изложение малоизвестного и очень обширного материала о художнике-новаторе, которого современники называли Русским Леонардо. В возрасте 27 лет Эйзенштейн обретает всемирную славу как революционный художник, а в 50 лет умирает знаменитым, но опальным академиком, измученный постоянными капризами приручившей его советской власти. Книга Булгаковой изящна, увлекательна и основательна; автор виртуозно балансирует между научной солидностью и занимательностью. Книга рассчитана на самую широкую аудиторию, но станет полезной и для специалиста-знатока, поскольку меняет оптику и ломает стереотипы. Обширный иллюстративный ряд включает редкие портреты режиссера, обложки посвященных ему прижизненных изданий, а также практически все ранние киноплакаты.